



Université d'Oran 2
Faculté des Langues étrangères
Département de Français

THESE

Pour l'obtention du diplôme de Doctorat LMD
En Langue Française

Spécialité : Langue Française et Littératures Francophones

**Réécritures du conte *Sindbad le marin* dans la littérature algérienne
contemporaine :
procédés, enjeux et réception**

Présentée et soutenue publiquement par :
Mme Sarah Arara

Devant le jury composé de :

HAMIDOU Nabila	Pr.	Université d'Oran 2	Président
MEHADJI Rahmouna	Pr.	Université d'Oran 2	Rapporteur
MEDJAD Assia	Pr.	Université d'Oran 2	Examineur
SARI Mohamed Latifa	Pr.	Université de Tlemcen	Examineur
BOUANANE Kahina	Pr.	Université d'Oran1	Examineur
LAZREG Zahéra	MCF	ENSET	Examineur

Année 2016/2017

REMERCIEMENTS

Je remercie ma directrice de thèse Madame Mehadji Rahmouna pour sa direction attentive, pour sa lecture de mon travail et pour ses conseils qui m'ont guidé pour mener à bien cette thèse.

Je remercie les jurés qui m'ont fait l'honneur de constituer le jury de ma soutenance.

Je remercie vivement Monsieur Charles Bonn et Madame Touriya Fili qui m'ont encouragé à partir en bourse d'études à l'Université de Lyon 2. Nos discussions passionnantes m'ont permis d'aller plus loin dans les analyses. Je leur suis redevable.

Mes remerciements s'adressent également à tous ceux qui ont enrichi mes connaissances de la langue française depuis l'école primaire à l'université.

Un grand merci à tous ceux et celles qui ont toujours été à mes côtés durant les moments laborieux de mon travail.

Sommaire

Introduction	04
 PREMIÈRE PARTIE : Sindbad de la Mer, un conte universel : Histoire d'une réécriture	
CHAPITRE I : L'enchantement infini des <i>Mille et Une Nuits</i>	19
CHAPITRE II : Marques et pouvoirs morphologiques du conte.....	45
CHAPITRE III : Pouvoirs symboliques du conte.....	77
Conclusion	98
 DEUXIÈME PARTIE : Variations scripturaires et déconstructions du conte	
CHAPITRE I : De la forme matricielle du conte à la forme réécrite.....	104
CHAPITRE II: Une déconstruction subversive du conte.....	126
Conclusion	156
 TROISIÈME PARTIE : Reconstitutions postmodernistes du conte	
CHAPITRE I : Du voyage dans l'Histoire... ..	164
CHAPITRE II : ...au voyage de l'écriture	201
CHAPITRE III: L'écriture anticipante postmoderne.....	234
Conclusion	265
 Conclusion générale	 268
Bibliographie	276
Table des matières	283

INTRODUCTION

Sindbad de la Mer des Mille et Une Nuits est un conte en perpétuel mouvance. Après avoir traversé différentes sphères culturelles et temporelles depuis sa parution au XVIII^e¹ siècle sous la plume traductrice d'Antoine Galland, il réapparaît en 2004 puis en 2010 dans la littérature algérienne francophone sous la plume des deux écrivains algériens : Salim Bachi dans *Amours et aventures de Sindbad le Marin* et Djilali Beskri dans *Le 8^{ème} Voyage de Sindbad*. Loin d'être de simples réécritures d'un conte, ces deux romans s'inscrivent dans une Histoire des idées postmoderne et c'est précisément cette réécriture postmoderniste du conte et les enjeux de son remaniement dans la littérature algérienne contemporaine que nous interrogeons dans cette thèse.

Le postmodernisme dont il est question dans notre thèse est une esthétique qui se définit par opposition à la pensée moderne, il représente la prise de conscience de la fragmentation et du désordre dans le monde à l'aube de l'époque post-industrielle. Il rejoint ainsi la théorie de François Lyotard et de Marc Gontard qui orthographient le mot postmodernisme sans trait d'union pour séparer la période temporelle d'après la modernité de sa critique : « *Avec tiret, c'est un mot composé dont la binarité clivée désigne, sous une forme disjonctive, une rupture temporelle avec la modernité.* »². Par conséquent, le postmodernisme désigne non pas une période mais une esthétique qui s'oppose à la modernité allant du siècle des lumières au début du XX^e siècle.

La modernité du XIX^e siècle (1880-1910) est apparue en France avec les philosophes des lumières qui ont lutté contre la tradition oppressante à l'aide de la raison. C'est en cette période de confrontation entre l'église et la science que la modernité apparaît pour encourager la séparation avec l'église. Il était supposé que seulement la raison et la science permettaient le développement, l'émancipation et la libération de la société. Cet idéal a été poursuivi par de nombreux philosophes dont Karl Marx, Hegel, Rousseau et Holbach. Le succès du structuralisme et des dichotomies de Saussure ainsi que le succès de la théorie de Greimas et des taxinomies de Genette ont aidé à la mise en place du principe des oppositions binaires. Selon Marc Gontard, la

¹ C'est au XVIII^e siècle qu'Antoine Galland révèle sa traduction française des *Mille et Une Nuits* au lectorat occidental.

² GONTARD, Marc. *Le Roman français postmoderne. Une écriture turbulente*. halshs.archives-ouvertes, 2003. [En ligne] < https://halshs.archives-ouvertes.fr/file/index/docid/29666/filename/le_Roman_postmoderne.pdf, p.14>, consulté le 14/02/2016.

modernité : « est fondée sur un ordre binaire de type dialectique qui permet de penser l'unité-totalité, qu'il s'agisse de l'œuvre littéraire comme structure, de la société comme système ou de l'identité du sujet, elle-même perçue dans l'opposition de l'autre et du moi »³. La modernité s'est aussi étendue à la littérature et a permis de la penser comme structure unitaire : « Ainsi, la modernité telle qu'elle se construit depuis le siècle des Lumières jusqu'à nos jours, est-elle fondée sur une rationalité de type dialectique qui permet de penser [...] l'œuvre esthétique comme structure fonctionnelle, productrice de sens »⁴. Sauf qu'au début du XX^e, de nombreuses réactions ont démontré l'échec des théories binaires de la modernité, une hypothèse que l'école de Francfort a dûment prouvée dans sa « *Dialectique de la raison* »⁵. Au lieu d'émanciper la société, la pensée moderne n'a fait que la transformer, la raison a plutôt contribué à la domination de l'Homme par la science et au lieu de servir des buts universels, elle a servi des fins individuelles.

La postmodernité est née de cette prise de conscience de l'échec des théories modernes. Le préfixe *post* désigne une réaction contre la modernité dans le sillage de la deuxième guerre mondiale vue comme absurde et destructrice mais aussi contre des événements qui sont apparus après cette période comme la période du post-colonialisme : « *La postmodernité est désillusion et désintérêt pour les grands mouvements théoriques, idéologiques et utopiques du XX^e siècle.* »⁶. Le passage de la modernité à la postmodernité est marqué par une séparation brutale de la raison et de toute pensée binaire car le monde est fragmenté et ne peut être appréhendé en unité homogène. Certains courants comme le dadaïsme ont influencé la pensée postmoderniste à travers des techniques narratives comme le collage, le hasard et

³ GONTARD, Marc. *Le Postmodernisme en France : définition, critères, périodisation*, Limag.org. [En ligne] <<http://www.limag.refer.org/Cours/Documents/GontardPostmod.htm>>, consulté le 24/04/2015.

⁴ GONTARD, Marc, *Le Roman français postmoderne. Une écriture turbulente. Op. cit.* p.17

⁵ *La Dialectique de la Raison* de Theodor W. Adorno et Max Horkheimer est un ouvrage clé de *L'École de Francfort* dans lequel elle montre « le mythe » de la modernité et l'échec des théories des Lumières qui prétendaient libérer l'homme à l'aide de la raison. Le progrès a conduit paradoxalement à la domination de l'homme par la science et à la construction d'un monde inhumain où les valeurs clamées par la modernité (comme la liberté, la justice et l'humanité) ont perdu de leur valeur dans un monde industriel.

⁶ GUIBET-LAFAYE, Caroline, *Esthétiques de la postmodernité* ». [En ligne] <<http://www.nosophi.univ-paris1.fr>>, consulté le 20/05/2015.

l'ironie de la quête de sens. De ce fait, le postmodernisme prône la fragmentation de l'identité, le *je* est pluriel et peut revêtir plusieurs masques. La mort du sujet est annoncée en littérature avec l'hétérogénéité des genres et des discours, avec les nouvelles visions du temps, de l'espace et des personnages. La fin des métarécits aussi est annoncée avec la déconstruction des dogmes modernes grâce au développement des mouvements du post-colonialisme.

L'on peut ainsi dire que les littératures francophones sont les pionnières dans les techniques postmodernes en raison de leur passé coloniale qui les a ouverts au métissage et à l'altérité. Dans la littérature algérienne francophone, la postmodernité remonte aux années 1980 avec le bilinguisme et l'hybridité dans les récits hétérogènes qui représentent l'identité et la culture maghrébine métissée.

« Un autre principe d'hétérogénéité à l'œuvre dans le roman contemporain apparaît surtout dans le roman francophone, roman périphérique et décentré qui, par son hétéroglossie et son caractère d'hybride culturel, se prête particulièrement à l'hypothèse postmoderne dont les Québécois, en particulier, ont été les ardents promoteurs. »⁷

Marc Gontard repère dans cette littérature « *des dispositifs de métissage* »⁸ au niveau des scénographies identitaires, il en désigne aussi des auteurs représentatifs dont Rachid Boudjedra, Kateb Yacine et Mohammed Dib qui sont désormais analysés selon l'esthétique postmoderne :

« En effet si les littératures francophones issues de la colonisation ont d'abord été des littératures de combat dont les formes subversives relèvent de la modernité, l'évolution du bilinguisme post-colonial vers un bilinguisme assumé ou choisi, amène l'écrivain à découvrir en lui une forme d'altérité qui l'ouvre à la problématique postmoderne de l'être discontinu. Dès lors, le texte francophone devient de plus en plus un texte hétérolingue et multiculturel dont le statut identitaire migre de l'identité-racine

⁷ GONTARD, Marc. *Le Postmodernisme en France : définition, critères, périodisation*. Op, cité.

⁸ GONTARD, Marc. *Le Roman français postmoderne. Une écriture turbulente*. Op, cité., p. 93.

vers l'identité-rhizome dans une conception composite et décentrée de l'être et de la culture »⁹

Outre leur goût pour le fragment, les textes postmodernes sont aussi connus pour leur regain d'intérêt pour les genres de masse ou genres dits populaires. Les écrivains postmodernes ont tendance à se retourner vers les textes anciens pour les réécrire selon une perspective postmoderne. Cette tendance trouve ses origines dans la période de fin de la deuxième guerre mondiale dans laquelle l'on a annoncé la mort du rapport au mythe. En effet, avec le désenchantement qui a accompagné la deuxième guerre mondiale, l'échec de la fonction du mythe dans l'explication du nouveau monde a été annoncé par les postmodernistes. Ceci parce que le mythe comme le conte et tout autre récit folklorique ont été créés autrefois pour expliquer et appréhender un état antérieur du monde. Le conte par exemple apparaît comme un récit fondateur devenu avec le temps un modèle de comportement, nous y retrouvons des thèmes comme l'inceste, l'adultère, le mariage, la mort, la naissance, la fatalité et des valeurs sociales comme l'obéissance, le devoir, la justice, l'amour, etc. Il a été créé par les sociétés d'antan pour éduquer, transmettre certains modes de comportement et expliquer certains fonctionnements de la société et du monde.

Cependant et avec le désarroi et le désenchantement qui ont accompagné la fin de la deuxième guerre mondiale, les postmodernistes ont annoncé la mort de ces récits car n'étant plus capables d'expliquer le monde chaotique et fragmenté : « *Se peut-il que « nous » ne nous racontions plus rien ? Ne « nous » racontons-nous pas, que ce soit avec amertume ou avec allégresse, le grand récit de la fin des grands-récits ?* »¹⁰. Les postmodernistes vont repenser l'inscription de ces récits dans le discours postmoderne, une réflexion qui se traduira par la renarrativisation et la réécriture : « *le récit postmoderne se caractérise d'abord par la renarrativisation du texte* »¹¹. D'ailleurs, selon Marc Gontard, réécrire et revisiter les genres traditionnels, les subvertir et les rendre à l'image du monde actuel avec ses bouleversements, ses fragmentations et son instabilité est une technique postmoderne :

⁹ GONTARD, Marc. *Le Postmodernisme en France : définition, critères, périodisation. Op. cité.*

¹⁰ LYOTARD, Jean-François. *Le Différend*, Paris, Minuit, 1983, p.197.

¹¹ GONTARD, Marc, *Le Roman français postmoderne. Une écriture turbulente. Op. cité.* p.68.

« La pensée postmoderne met donc au premier plan, contre l'idée de centre et de totalité, celle de réseau et de dissémination. Tandis que la modernité affirme un universel (unique par définition) la postmodernité se fonde sur une réalité discontinue, fragmentée, archipélique, modulaire où la seule temporalité est celle de l'instant présent, où le sujet lui-même décentré découvre l'altérité à soi, où à l'identité-racine, exclusive de l'autre, fait place l'identité-rhizome, le métissage, la créolisation, tout ce que Scarpetta désigne, dans le champ esthétique par le concept d'« Impureté ». De là, cette idée, qu'en contestant le sens moderne de l'Histoire, les postmodemes renoncent à la catégorie du nouveau et à celle du progrès pour une revisitation des formes du passé »¹²

Les deux romans de notre corpus qui s'inspirent de l'univers des *Mille et Une Nuits* utilisent la renarrativisation comme technique fondamentale de leurs récits. La littérature a bel et bien intégré le conte à son patrimoine littéraire et tous les genres s'en nourrissent continuellement, mais avec les œuvres que nous avons choisis, nous voudrions explorer un autre cas de figure qui, tout en conjuguant les classiques procédés de réécritures, s'en éloigne pour construire son propre cachet littéraire. Le conte dans ces deux romans est déconstruit de plus en plus violemment au fil de la lecture et la littérature postmoderne cherche en effet à resignifier le conte jugé obsolète et incohérent avec la fragmentation du monde. Mais alors, pourquoi remanier le conte selon des modalités déconstructrices ? Serait-il impossible à l'heure actuelle d'intégrer un récit fondateur autrement qu'en le déconstruisant ? Ne serait-ce donc pas justement cette déconstruction-reconstruction qui serait génératrice de sens, rendant ainsi compte d'une situation historique catastrophique et d'une littérature postmoderne lui faisant écho ?

Dans la première œuvre de notre corpus intitulée *Le 8^{ème} Voyage de Sindbad* de Djilali Beskri¹³, *Sindbad* fait un voyage dans le temps et atterrit dans le futur. Baigné de science-fiction, ce roman d'anticipation dystopique raconte les maux d'une société

¹² GONTARD, Marc. *Le Postmodernisme en France : Définition, critères, périodisation. Op, cité.*

¹³ Djilali Beskri est un auteur algérien connu dans le monde journalistique et dans l'art du cinéma par ses talents de producteur- réalisateur. Jusque-là inconnu de la critique littéraire, il publie en 2004 son premier roman qui constitue un remaniement du conte de Sindbad.

future et totalitaire. La science-fiction y reflète la fragmentation et les menaces de la société post-industrielle. Sous une apparence utopique, le roman cache une réelle dystopie postapocalyptique. L'Homme, en créant une société basée sur un état omnipotent, est le responsable de sa propre destruction. Ce roman de science-fiction postmoderne projette dans le futur des réalités menaçantes tout en dénonçant les travers de la société. Il décrit un futur sombre et déshumanisé pour traduire le désarroi de la société.

Il nous apparaît donc intéressant d'étudier de plus près la transformation du conte traditionnel. Nous essayerons de saisir les procédés mobilisés par l'auteur pour transformer ce conte, de montrer comment le personnage *Sindbad* est utilisé pour dénoncer les menaces d'un régime mondial à venir. Le but est de montrer comment le conte est déconstruit puis reconstruit en roman dystopique postmoderne.

Le deuxième roman de notre corpus intitulé *Amours et aventures de Sindbad le marin* est édité quelques années après le roman de Beskri. Salim Bachi¹⁴ déconstruit le conte, le subvertit et le reconstruit selon de nouveaux procédés. *Sindbad* devient un marginal, traumatisé par la violence, errant entre les mers et les villes, perdu entre les identités qui construisent son être. Ce dernier, transformé par la violence des guerres, déambule de mer en mer à la recherche d'un quelconque ancrage. *Sindbad* est un personnage hybride assez complexe que l'auteur va traduire par une écriture de l'errance. Puisque son antihéros a une identité complexe et hybride, le roman n'aura pas d'identité générique fixe et ne pourra être classé dans une seule catégorie générique. Salim Bachi fait violence au conte, il mobilise un personnage universel et le met dans un contexte historique et géographique très complexe. *Sindbad* ne rêve plus de richesse et de voyage, mais tente de recoller les morceaux de son être et de son

¹⁴ Salim Bachi est un écrivain algérien qui a émigré en France à l'âge de 20 ans. Après publication de son premier roman *Le Chien d'Ulysse* en 2001, il se fait connaître dans le monde littérature par sa réécriture des mythes et de l'Histoire de l'Algérie. Pour la plupart, ses romans se situent entre la décennie noire et la guerre d'Algérie, mais abordent aussi des événements importants survenus dans le monde comme le terrorisme et les attentats du 11 septembre. Salim Bachi se distingue par son immersion dans la peau de ses personnages et de sa narration au premier degré. Après s'être glissé dans le raisonnement mental d'un terroriste dans (*Moi Khaled Kelkal*, 2012), après avoir revisité la vie du prophète Mahomet (*Le silence de Mahomet*, 2008), développé les tourments d'Albert Camus (*Le dernier été d'un jeune homme*, 2013), cette fois-ci il se met dans la peau d'un Sindbad tout droit sorti des *Mille et Une Nuits*.

identité hybride. L'auteur subverti le conte pour en faire un nouveau texte à l'image du monde dans lequel vit son *Sindbad* du XXI^e siècle.

Dans ce roman aussi, le conte est déconstruit et subverti pour rendre compte de la fragmentation identitaire du personnage. Nous allons donc étudier comment l'errance de *Sindbad* fait écho à une errance de l'écriture. En effet, le voyage géographique se transforme en un voyage littéraire et *Sindbad* voyage du conte au roman, d'un genre un autre et d'un discours à un autre. *Sindbad* qui a l'habitude de voyager entre les îles, fait un voyage à l'intérieur de l'œuvre. Nous allons montrer comment l'errance touche à la fois le statut du personnage et l'écriture du texte. Les déplacements et l'errance du personnage influencent le texte qui s'adapte aux tourments de son personnage. Cette technique d'écriture produit un roman qui fait l'effet d'un miroir à son héros et produit aussi une écriture de l'errance.

A partir de ces deux romans, nous remarquons que le remaniement du conte dans la littérature algérienne contemporaine obéit à une volonté de revisiter un genre traditionnel afin de le rendre plus représentatif de son nouveau contexte d'écriture. Les auteurs veulent en effet repenser l'inscription du conte dans le discours postmoderne car la postmodernité n'est pas uniquement le triomphe de la raison sur les récits fondateurs, mais aussi leur renouvellement et leur adaptation au chaos du monde. Le conte qui a servi autrefois à définir une certaine conception du monde devient l'un des genres les plus remaniés et les plus déconstruits dans les écrits postmodernes. Le conte est interrogé, repensé et réintégré à une nouvelle Histoire des idées pour qu'il puisse participer à l'intelligibilité du monde contemporain avec sa fragmentation et son instabilité.

A partir de ces constats, nous avançons l'hypothèse que dans le cas de notre corpus, le conte de *Sindbad* obéit à une déconstruction/reconstruction postmoderne génératrice de sens. La déconstruction ici est un procédé qui vise à repenser l'inscription du conte dans les discours postmodernes et une tentative de sa resignification. Le conte est déconstruit puis reconstruit pour mieux refléter le chaos du monde et faire aussi écho à une situation plus particulière, celle de l'Algérie postcoloniale toujours profondément bouleversée.

Pour tenter de confirmer cette hypothèse, il s'agira pour nous de montrer le renoncement chez les deux auteurs à toute idée de totalité et de système au profit de l'éclatement et du chaos. Autrement dit, nous rechercherons toutes traces de recyclage, de subversion, de renversement et de reconquête du conte par l'analyse de la discontinuité et de la fragmentation. Nous allons suivre le cheminement de la déconstruction-reconstruction du conte qui est en elle-même génératrice de sens postmoderne.

Notre approche globale tout au long de la thèse est une approche comparée. Ces deux romans se nourrissent d'un seul conte mais leurs procédés de réécritures sont différents : hétérogénéité, fragmentation, hybridité, métissage, discontinuité, méta-textualité, parodie, pastiche, ironie, etc. A travers l'approche comparée, nous allons montrer distinctement leurs divergences et leurs ressemblances et leur inscription originale dans l'esthétique postmoderne.

Notre recherche se déroulera en trois parties. Dans la première partie, nous nous intéressons particulièrement au conte en tant que genre littéraire aux multiples facettes. Dans le premier chapitre, nous remonterons aux origines du conte *Sindbad de la Mer* pour élucider les modalités de son insertion dans le recueil des *Mille et Une Nuits*. Nous remonterons aussi aux circonstances de sa formation et de sa traduction afin d'établir sa filiation. Cette étude nous permettra de montrer que la réécriture fait partie intégrante de son mode de transmission, mais aussi de montrer que les réécritures de notre corpus bouleversent le modèle traditionnel de ses réécritures. Dans le deuxième chapitre, nous procéderons à une analyse morphologique du conte afin de ressortir ses caractéristiques génériques, ses pouvoirs et sa structure traditionnelle. Le but étant de montrer pour quelles raisons le conte se trouve dans le viseur des réécritures postmodernistes. Dans le troisième chapitre, nous interrogerons l'aspect symbolique du conte. A l'aide de la psychanalyse, nous ferons ressortir les archétypes les plus récurrents dans le conte pour mesurer ensuite leur impact sur l'inconscient. En effet, le conte n'est pas si inoffensif qu'il paraît l'être, il cache une symbolique assez complexe qui sera exploitée dans les réécritures postmodernes.

L'objectif de cette première partie est de montrer comment le conte a participé autrefois à avancer une interprétation du monde, de montrer aussi comment les sociétés

qui l'ont créé l'ont utilisé pour éduquer, expliquer ou proposer certains modèles de comportements sociaux. Nous essayerons aussi d'élucider le choix des auteurs contemporains de puiser spécialement dans ce répertoire des *Mille et Une Nuits*. Ces études nous serviront plus tard à mesurer l'écart entre le conte et ses réécritures contemporaines.

Dans la deuxième partie, nous nous intéresserons aux procédés de la déconstruction du conte. Divisée en deux chapitres, cette partie a pour objectif d'analyse séparément les procédés de réécritures du conte chez les deux romanciers. Nous allons montrer les opérations à l'œuvre dans la déconstruction du conte à l'aide d'une approche comparée. Confronter les deux romans avec le conte, mais aussi confronter les deux romans entre eux, nous permettra de dégager l'originalité propre à chaque auteur dans sa réappropriation du conte. Nous conclurons cette partie par une synthèse comparative qui récapitule les différentes divergences et convergences de la réécriture.

Dans la troisième partie, nous nous intéresserons à la reconstruction du conte selon l'esthétique postmoderne. Comment s'imbriquent conte et roman dans ces textes ? De quelle manière ce récit premier est-il intégré dans les textes postmodernes ? Ces questions sont légitimes sachant que les variantes entre conte et roman sont universelles et variées.

Dans un premier chapitre, nous nous intéresserons à l'écriture de l'Histoire dans les romans de la postmodernité. Etant donné que le postmodernisme prône la fragmentation de l'identité, notre première préoccupation sera d'analyser l'hybridité identitaire de *Sindbad*. Cette dernière est assez importante car la fragmentation du sujet se répercute sur la fragmentation du texte. Les deux romans proposent une réécriture de l'Histoire de manières totalement différentes. Le conte qui est un objet culturel car transmis et manipulé par diverses civilisations et cultures est choisi par les auteurs postmodernes qui veulent repenser le triple rapport entre mémoire, identité et Histoire. Dans le deuxième chapitre, nous nous intéresserons aux indices scripturaires du postmodernisme. Pour analyser cette esthétique, le concept d'hybridité occupera une place importante car il permet d'aborder autant le fond que la forme. Dans le roman de Salim Bachi, nous allons voir comment le voyage géographique se transforme en

voyage littéraire. Le voyage de l'écriture se manifeste à plusieurs niveaux mais principalement dans ce que nous appelons « l'écriture du déplacement ou l'écriture en déplacement ». Quant au texte de Beskri, nous essayerons de montrer comment et à quels niveaux se manifeste le refus de toute croyance en l'ordre et l'organisation dans la littérature. Sous une apparence pourtant utopique, nous allons montrer que le roman n'a d'autre finalité que la dystopie. Les postmodernistes prônent l'idée du monde anarchique et que toute recherche de l'ordre est absurde. Nous montrerons ainsi comment Beskri déconstruit le conte pour le reconstruire en un roman de science-fiction qui traduit le désarroi du monde. Nous irons à la recherche de cette esthétique postmoderne à travers les manifestations du renoncement à toute possibilité de l'ordre dans l'écriture.

PREMIÈRE PARTIE
SINDBAD DE LA MER, UN CONTE UNIVERSEL : HISTOIRE D'UNE
RÉÉCRITURE

Chapitre I

L'enchantement infini des *Mille et Une Nuits*

Chapitre II

Marques et pouvoirs morphologiques du conte

Chapitre III

Pouvoirs symboliques du conte

Le conte a toujours occupé une place importante dans la littérature. Depuis son apparition, il ne cesse de proliférer en se transmettant de génération en génération. Son omniprésence et sa longévité ont souvent été expliqués par la charge de symboles qu'il véhicule et leur impact conséquent sur le psychisme de l'individu. Qu'il soit destiné à un lecteur adulte ou juvénile, le conte ne montre explicitement qu'une part réduite de sa force, la face cachée quant à elle reste confinée dans ses profondeurs symboliques.

Sindbad de la Mer est l'un des contes du recueil des *Mille et Une Nuits* qui alimente l'inspiration de nombreux écrivains et son personnage *Sindbad* est une figure réécrite et réappropriée dans plusieurs domaines. Si nous introduisons sur un moteur de recherche d'internet le mot clé *Sindbad*, les résultats de la recherche nous montreront l'omniprésence de ce nom. Si nous élargissons notre recherche à d'autres domaines, nous retrouverons que le pseudonyme de ce héros a une renommée mondiale. Y compris son omniprésence dans les différentes littératures du monde, la production littéraire algérienne francophone montre elle aussi un regain d'intérêt pour ce conte des *Mille et Une Nuits*, comme le montre les deux romans de notre corpus : *Amours et aventures de Sindbad le Marin* de Salim Bachi et *Le 8 ème Voyage de Sindbad* de Djilali Beskri.

Cependant, le conte en tant que genre littérature n'a pas toujours eu une place d'honneur dans la littérature. Il était autrefois le genre destiné par excellence aux analphabètes à cause du merveilleux qui peuple ses récits. Tel était le cas de la grande majorité des contes que nous connaissons aujourd'hui comme les contes des Frères *Grimm* et des *Mille et Une Nuits*, mais si les premiers ont été marginalisés de la littérature savante occidentale à cause du merveilleux qui ne reflétait pas suffisamment le réalisme social de l'époque, les seconds l'ont été pour une toute autre raison.

Avant leur transposition à l'écrit, les contes s'inscrivaient dans la tradition orale parce qu'ils étaient transmis uniquement verbalement et de génération en génération. Hérités de la tradition, ils sont intrinsèquement liés aux sociétés dont ils dérivent, aux civilisations qui les ont accueillis, traduits et transmis. Issu de l'oralité, le conte a rempli autrefois plusieurs fonctions dont la principale fonction didactique. Il était un vecteur privilégié des comportements moraux qui s'accordent avec les attentes de la société, il proposait des modèles à suivre pour mieux s'y intégrer et s'y

conformer. Le conte est aussi une clé pour comprendre le monde car il propose des grilles de lecture qui aident à appréhender les sociétés. C'est pour ces raisons là et pour bien d'autres que le conte est jugé représentatif de la société traditionnelle et des modèles narratifs anciens. Les outils qu'il propose pour déchiffrer le monde ainsi que les schémas sociaux qu'il véhicule sont remis en cause continuellement. Il se trouve à cet effet dans le viseur des postmodernistes qui veulent déconstruire sa sacralité et le remodeler selon le nouveau visage du monde.

Notre objectif dans cette première partie intitulée « *Sindbad de la Mer*, un conte universel : Histoire d'une réécriture » est de montrer comment le conte a servi autrefois à expliquer le monde et la société. Nous essayerons de montrer en quoi le conte est un genre traditionnel à travers une étude de sa morphologie et des discours qu'il véhicule. Notre travail consiste donc à remonter aux origines du conte *Sindbad de la Mer* afin de percer au mieux ses origines et le sens premier dont il est porteur. Nous suivrons aussi son évolution en partant de son recueil originel des *Mille et Une Nuits* pour arriver à ses réécritures dans la littérature algérienne contemporaine.

Notre but est de repérer le mode de fonctionnement du conte, d'établir un portrait du personnage *Sindbad* et de ses pouvoirs et d'expliquer ainsi les raisons qui motivent sa déconstruction et sa subversion.

Dans le premier chapitre, notre attention se portera sur la transmission des *Mille et Une Nuits* au cours des siècles. Rappelons que le conte *Sindbad de la Mer* fait partie d'un ensemble, il a été certainement réécrit indépendamment de l'œuvre qui le couve, mais remonter aux origines de ce recueil nous aidera à mieux comprendre le sens des réécritures en soulignant la singularité du conte et sa particularité.

Dans le deuxième chapitre, nous allons décortiquer le conte de *Sindbad* d'un point de vue morphologique. Le but étant de faire ressortir sa structure traditionnelle qui est l'objet primordiale de la déconstruction des postmodernistes. Nous ferons appel aux théories et aux approches du conte proposées par Vladimir Propp et Jean François-Perrin, mais aussi aux analyses sur les *Mille et Une Nuits* faites par Jean-Paul Sermain, Aboubakr Chraïbi, Jamel Eddine Bencheikh, Miquel André, Malek Chabel et Pascal Bancourt.

Dans le troisième chapitre, nous nous intéresserons aux discours véhiculés par le conte. Etant un modèle ancien dans le temps, le conte a été créé par les sociétés d'antan pour véhiculer les modes de comportement jugés exemplaires sous couvert d'innocence. A travers une approche psychanalytique, nous essayerons de proposer une interprétation de ces symboles cachés et véhiculés par le conte. Pour cet effet, nous ferons appel aux théories psychanalystes de Lacan, Sigmund Freud et Bruno Bettelheim qui ont effectué des analyses approfondies sur la psychanalyse et l'interprétation des contes.

La mise en place de ces trois chapitres nous permettra de mieux comprendre le fonctionnement du conte et nous guidera ensuite dans l'interprétation des réécritures. Elle nous permettra ainsi de mettre en place les jalons nécessaires pour la deuxième partie. Car après regroupement des règles morphologiques et symboliques qui régissent le conte, nous allons pouvoir observer sa déconstruction par les réécritures. La connaissance approfondie du conte est une référence pour nos analyses ultérieures dans lesquelles nous analyserons en détail le travail de déconstruction entamé par nos deux écrivains.

PREMIER CHAPITRE

L'enchantement infini des *Mille et Une Nuits*

Aujourd'hui, les contes des *Mille et Une Nuits* sont présents dans les imaginaires collectifs et individuels. Leur propagation en ce XXI^e siècle se fait dans tous les domaines et le foisonnement des réécritures qui en découlent est fructueux et est dû à la fertilité et la richesse du recueil. Comparés à des œuvres de renommée mondiale comme l'*Iliade* ou l'*Odyssée*, les *Mille et Une Nuits* sont au même niveau et se partagent le même statut. Comparés à d'autres œuvres comme *Kalila w dimna*¹⁵ ou *Majnun layla*¹⁶, les *Mille et Une Nuits* sont un peu plus populaires. Actuellement, ils sont classés comme chef-d'œuvre de la littérature universelle en raison de leurs origines hybrides. André Gide les compare à la Bible « *Comme dans la Bible, un monde, un peuple entier s'expose et se révèle* »¹⁷, tandis que Miquel André parle d'un « *livre étranger. D'un étranger multiple* »¹⁸.

L'engouement pour les *Mille et Une Nuits* n'est pas une nouvelle mode ni une esthétique inédite, il existe depuis leur lointaine apparition dans la littérature persane et il persiste jusqu'à l'époque contemporaine dans laquelle ces contes bénéficient de la même prospérité. La longévité et l'appel continuels à ces contes nous ont poussés à nous interroger sur leurs origines et les raisons derrière leur succès. Ce recueil est en effet un mystère non résolu à cause de ses origines controversées et de ses interprétations multiples. Ainsi et pour mieux comprendre l'apparition du conte *Sindbad de la Mer* et les modalités de son insertion dans ce recueil, nous mettons en place ce premier chapitre dans lequel nous remontons aux origines de sa création. Nous proposons de suivre pas à pas le cheminement et l'évolution de ce conte en partant de son recueil originel des *Mille et Une Nuits* pour arriver aux réécritures contemporaines.

¹⁵ *Kalila Wa Dimna* est comme les *Mille et Une Nuits* un recueil de contes traduit en langue arabe par Ibn al-Muqaffa au VIII^{ème} siècle.

¹⁶ *Majnoun Leila* est le titre d'une célèbre histoire d'amour orientale qui a connu un grand succès et à inspirer de nombreux écrivains, poètes et artistes.

¹⁷ GIDE, André, *Œuvres complètes*, T. III. Édition établie par Martin-Chauffier L., Paris, Gallimard NRF, 1933, p. 434.

¹⁸ BENCHEIKH, Jamel Eddine et MIQUEL, André. *Les Mille et Une Nuits*. Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 2006, p. 20.

Dans un premier temps, nous allons remonter aux origines du recueil des *Mille et Une Nuits* pour comprendre comment et sous quelles conditions le conte *Sindbad de la Mer* y a été greffé. Nous étudierons en même temps les caractéristiques et les modalités essentielles de sa transmission au cours des siècles. Cet aperçu nous permettra de dresser un historique assez complet de l'évolution de ce conte au sein de son recueil originel. Dans un second temps, nous nous intéresserons aux réécritures de ce conte. La réécriture est le premier mot clé de notre travail de recherche car nous nous intéressons plus précisément aux réécritures et transpositions du conte dans les nouveaux espaces d'écritures. Nous avons jugé important de dresser un répertoire non-exhaustif des plus essentielles formes de réécritures du conte *Sindbad de la Mer* dans les littératures francophones. Puis dernièrement, nous allons mettre en lien les remaniements des *Mille et Une Nuits* les plus célèbres en littérature. Nous parlerons dans ce cas de la modernité littéraire occidentale et arabe dans lesquelles le rapport au conte a considérablement changé. En effet, les conte des *Mille et Une Nuits* ont enregistré une disparition de plusieurs siècles pour réapparaître ensuite dans des moments cruciaux de changements et de modernités littéraires : pourquoi fait-on fait appel aux contes des *Mille et Une Nuits* pour amorcer les modernités littéraires ? Quelles sont les raisons de leur pérennité ?

1. Qu'est-ce que la réécriture ?

Le sujet de notre recherche comporte un certain nombre de mots clés que nous jugeons nécessaire d'éclairer en raison de la confusion qui pourrait en découler. Utilisés couramment dans plusieurs disciplines, les notions comme intertextualité et réécriture nécessitent un éclaircissement terminologique qui apportera plus de précisions sur la compréhension de notre travail.

Pour assurer l'intelligibilité et la compréhension des objectifs de notre étude, il est indispensable de diriger une lumière sur son cadre théorique. Dans l'intitulé de notre recherche : *Réécritures du conte de Sindbad dans la littérature Algérienne contemporaine*, nous remarquons que le terme essentiel est celui de réécriture. De ce fait, nous proposons de commencer par définir ce concept autour duquel s'articule notre recherche. Préciser l'acception de la réécriture nous oblige à remonter à ses origines ;

vers la notion qui l'a précédée « l'intertextualité ». Pour cela, nous organiserons cet aperçu historique selon la chronologie des événements et la succession des années (de l'apparition du concept dans les années 1930 jusqu'au XX^e siècle). Dans un premier temps, nous préciserons le passage du Dialogisme de Bakhtine à l'intertextualité avec Julia Kristeva. Ensuite, nous exposerons les différentes approches et tentatives de définitions par les différents critiques et théoriciens de la littérature. Finalement, nous porterons notre attention sur le passage de l'intertextualité à la réécriture en tant que procédés littéraires du XXI^e siècle. A ce niveau, la notion de réécriture bénéficiera de toute notre réflexion et nous essayerons de délimiter les contours de son acception, ses différentes formes et ses modalités d'insertion dans la littérature.

Il importe tout d'abord de préciser que les circonstances derrière l'apparition du concept intertextualité remontent aux travaux des formalistes russes¹⁹ dont les théories ont engendré une période de crise dans la critique littéraire de 1914 à 1930. Ses théoriciens se distinguent par leur « méthode formelle » qui consiste à analyser l'œuvre littéraire en tant que système immanent qui privilégie la forme au contenu. Pour les formalistes, il s'agit plutôt d'étudier la forme (qui regroupe toutes les éléments structuraux de l'œuvre) et les rapports entre ces éléments. L'œuvre est considérée comme un système et son étude consiste à décrire son fonctionnement et d'établir un lien entre ses différents composants. Ils font ainsi de la littérature une entité à part entière, close et indépendante de la réalité extérieure (de la psychologie de l'auteur, du lecteur, de la société et de l'Histoire).

Dans les années 1930 et suite à la notoriété de ces théories, Mikhaïl Bakhtine introduit sa propre conception de l'œuvre en tant qu'orchestration établie par l'auteur entre les trois notions de langage, contenu et forme. Bakhtine réfute les théories des formalistes et leur oppose son concept de « Dialogisme » car selon lui, la littérature est le produit d'un sujet ; un être humain vivant dans une société, qui a une histoire, une idéologie et qui ne peut être abordé que de manière dialogique. Bakhtine base aussi sa

¹⁹ Tout d'abord courant de critique littéraire de la Russie des années 1915 -1930, ce courant n'apparaît en France qu'en 1960. Considérés comme des révolutionnaires de la critique littéraire, les formalistes érigent un contre-courant auprès des méthodes de critiques qui étudient l'influence du hors texte (société et histoire) sur l'œuvre. Leur méthode dite formelle étudie la littérarité, la structure de l'œuvre en tant que telle.

théorie sur sa définition de la culture autant que lieu de coexistence de plusieurs composantes : histoires, société, idéologie, etc. Cette culture sert de référent et de source d'inspiration à l'écrivain et le texte intègre dans son espace textuel toutes ces composantes culturelles. Tous ces éléments sont unis par une relation dialogique et font que « *Le langage du roman, c'est un système de langages qui s'éclairent mutuellement en dialoguant.* »²⁰. Les énoncés résultent de toute cette interaction humaine et les mots de cette allocution sont des « *unités discursives de la culture* »²¹. Le texte est donc de forme composite et hétérogène car il porte en lui la présence d'autres paroles, discours déjà existants. Cette multiplicité de discours produit un dialogue entre les mots et crée ce qu'appelle Bakhtine une « polyphonie » dans le texte.

La notoriété et l'expansion du concept d'intertextualité est inévitablement lié aux travaux du groupe *Tel Quel*²² qui publie dans sa revue les travaux des théoriciens les plus marquants de cette période de critique littéraire. Le concept d'intertextualité apparaît officiellement et plus précisément entre 1968-1969 après la publication de *Théorie d'ensemble* et *Séméiotikè, Recherches pour une sémanalyse*. Avec cette publication, Kristeva présente à la fois le concept de polyphonie de Bakhtine et entreprend l'éclaircissement de la notion d'intertextualité en indiquant ses origines relatives aux travaux de Mikhaïl Bakhtine : « *tout texte se construit comme mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte. A la place de la notion d'intersubjectivité s'installe celle d'intertextualité* »²³. Le concept de dialogisme est donc repris par Kristeva car il répond aux théories du groupe *Tel Quel* qui adopte la notion de sujet multiple et pluriel et qui rejette la conception du texte comme produit clos et fini. La nouvelle critique littéraire revendique plutôt

²⁰ BARTHES, Roland. *Théorie du texte*. Universalis éducation, [en ligne] < <http://www.universalis-edu.com.ezscd.univ-lyon3.fr/encyclopedie/theorie-du-texte/>>, consulté le 8/12/2016.

²¹ Idem.

²² *Tel Quel* : revue littéraire créée en 1960 à Paris et qui regroupe auteurs et théoriciens (dont Julia Kristeva et Jean Ricardou) réunis autour de Philippe Sollers. Son but est de remettre en question les théories et les méthodes classiques et encombrantes de la littérature et l'actualiser afin qu'elles soient conformes aux mouvements avant-gardistes.

²³ KRISTEVA, Julia. *Séméiotikè. Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, Coll. Points. 1969, p.85

la productivité du texte et son caractère dialogique : « *le mot (le texte) est un croisement de mots (de textes) où on lit au moins un autre mot (texte)* »²⁴.

Avec la publication du n° 27 de la revue *Poétique* aux éditions Seuil consacré spécialement à l'intertextualité, la notion prend de la notoriété et devient malléable. Le champ d'exploitation de cette notion s'élargit englobant les autres secteurs tel que la littérature comparée. Malencontreusement, cet élargissement de ses champs d'étude entraîne une confusion et un flou dans les contours de sa définition. Néanmoins et malgré les bouleversements engendrés, les années 1970 et 1980 annoncent plutôt la maturité du concept.

Tzvetan Todorov consacre au concept d'intertextualité tout un essai intitulé *Mikhaïl Bakhtine, le principe dialogique*, Gérard Genette apporte ses propres précisions dans son ouvrage *Palimpsestes* édité dans les années 1982. Genette achève les dernières incertitudes sur l'intertextualité en proposant d'étudier le texte par rapport aux relations qu'il entretient avec les autres textes. Il propose la notion de transposition pour sa neutralité et sa clarté : « *Pour les transformations sérieuses, je propose le terme neutre et extensif de transposition [...]* »²⁵.

Développée dans les années 70, l'intertextualité a remis en cause toute théorie de pure création et affirme la filiation inéluctable entre les textes littéraires. La littérature entière est intertextuelle dans la mesure où elle évolue toujours par rapport à ce qui est déjà existant. Dans les années 1990, une nouvelle notion liée à l'intertextualité intègre le vocabulaire de la critique littéraire, il s'agit de la « réécriture ».

Selon la définition du Centre Nationale de Ressources Textuelles et Lexicales le mot « réécriture » est issu de : « *Récrire, réécrire (qqc.). Donner une nouvelle version d'un texte déjà écrit (...) Au fig., fam. Réinventer, donner une nouvelle vision de quelque chose. Récrire l'histoire.* »²⁶. Tout comme l'intertextualité « *La réécriture finit même par apparaître comme le principe fondamental de toute écriture si l'on se réfère*

²⁴ Idem., p.84.

²⁵ GENETTE, Gérard. *Palimpseste*, Paris, Seuil, 1992, p. 43.

²⁶ Centre Nationale de Ressources Textuelles et Lexicales. Cntrl.fr. [En ligne] <http://www.cnrtl.fr/definition/r%C3%A9%20%C3%A9crire>, consulté le 22/11/2015.

aux notions d'intertextualité et d'hypertextualité mises à jour par la critique littéraire contemporaine»²⁷. Les deux notions sont extrêmement liées, mais la réécriture n'est pas synonyme d'intertextualité.

La réécriture est définie comme une répétition, non pas une copie et une redite exacte, mais plutôt une répétition qui implique une variation, des modifications et une distance avec le texte modèle : « *La réécriture est répétition, puisqu'elle reprend, d'un autre texte la lettre ou l'idée.* »²⁸ Dans le cas de la réécriture, le texte réécrit apparaît repérable et cette visibilité du texte source est même indispensable pour parler de réécriture. La réécriture témoigne d'une volonté consciente et délibérée de réécrire un texte qui existe déjà tout en le modifiant. « *La réécriture sera donc une pratique consciente, volontaire, et de fait souvent annoncée, affichée par son auteur (compte tenu de sa pratique massive, il ne saurait la passer sous silence ni croire un seul instant qu'elle puisse rester invisible).* »²⁹ . Elle est aussi une pratique ancienne dans la littérature et figure même comme principe fondamental de toute écriture : « *toute écriture procède d'une réécriture* »³⁰. Les plus anciens textes fondateurs de la littérature sont basés sur la réécriture puisqu'ils consistent à des transpositions de l'oral à l'écrit ou à des traductions d'œuvres étrangères. L'exemple phare est l'*Illiade* et l'*Odyssée* qui transcrivent les légendes et les chroniques autour de la guerre de Troie. De l'antiquité jusqu'au XVII^e siècle, la réécriture et l'imitation étaient encouragés parce qu'imiter le style des grands orateurs contribuait à l'apprentissage de la rhétorique et de la poésie. Le plus grand courant du XVI^e siècle l'Humanisme incite à l'imitation du style des anciens et le retour aux textes antiques. La pléiade idéalise l'imitation de nombreux modèles et formes anciennes comme le sonnet ; forme poétique italienne intégrée par imitation à la littérature française pour l'enrichir. Ce mouvement préconise aussi la traduction des œuvres étrangères et l'intégration des mots étrangers à la littérature française.

²⁷ DURVYE, Catherine. *Les Réécritures*, Paris, Ellipses, 2001, p. 03.

²⁸ GIGNOUX, Anne-Claire. *Initiation à l'intertextualité*, Paris, Ellipses, 2005, p. 54.

²⁹ Idem., p. 116.

³⁰ DURVEY, Catherine. *Les Réécritures. Op, cité*, p.131.

Au XVII^e siècle, Jean De la Fontaine s'inspire des fabulistes grecs et latins, d'Esopé et Phèdre pour produire des fables adaptées à son temps. Ces courts récits en vers qui mettent en scène des animaux incarnant des figures humaines se rapprochent dans leurs techniques d'écriture et d'illustration des fables d'Esopé et de Phèdre.

Au XVIII^e siècle, le désir de rompre avec les anciens et de s'opposer aux pratiques d'imitations et de traduction poussent les écrivains à rejeter les modèles anciens en critiquant leur forme et contenu. Ils rompent avec le procédé de la réécriture pour éviter toute imitation et reproduction. La réécriture continue d'exister mais différemment, souvent sous forme de parodies et de satires dont le but est de montrer la non-adéquation de ces anciennes formes avec les développements du siècle des lumières.

Le XIX^e siècle quant à lui connaît des mouvements militantistes qui s'opposent aux règles strictes érigées par le classicisme. Les précurseurs du romantisme militent pour l'originalité tout en revendiquant la rupture avec les anciens modèles. Mais ce contre-courant n'a pas pu échapper à la réécriture car l'exotisme du romantisme et sa curiosité pour l'Ailleurs pousse les auteurs à traduire des œuvres étrangères et à intégrer des mots étrangers appartenant à des cultures et langues différentes.

Au XX^e siècle, la réécriture se prolifère, devient plus fréquente et ses procédés se multiplient. Les surréalistes optent pour ce procédé stylistique parce qu'il est en adéquation avec leurs intentions de bouleverser la littérature et l'art. Pour exposer leurs réflexions sur l'absurdité de la condition humaine bouleversée par les drames des deux guerres mondiales, ils s'attaquent à l'une des valeurs de la société : la valeur donnée à l'art. Ils chamboulent les règles d'écritures traditionnelles, imitent en parodiant les œuvres les plus connues de la littérature : burlesque, ironie, et satire enrichissent et multiplient les techniques de réécriture.

La réécriture est donc une pratique ancienne dans l'Histoire de la littérature, elle ne renvoie nullement au plagiat ou à la copie authentique du texte initial, mais exige un travail de transformation et d'adaptation : « *la réécriture est un soulignement du déjà-écrit, écriture de l'écriture, et par-delà une réflexion sur l'écriture* »³¹. La réécriture

³¹ GIGNOUX, Anne-Claire. *La Réécriture, formes, enjeux, valeurs autour du Nouveau Roman*. Paris, PU Paris-Sorbonne, Coll. Etudes linguistiques, 2003, p.7.

aujourd'hui est une appellation donnée à toute production littéraire qui en réécrit une autre avec des intentions particulières. Des intentions qui demeurent multiples et variées selon le public visé : infléchir, valoriser, subvertir ou enrichir la signification du texte source, etc. Les modifications quant à elles peuvent être légères ou importantes (changement de genre, de style, de registre) et sont classées dans plusieurs catégories.

2. Les Mille et Une Nuits et le mystère des origines

Nombreux sont les travaux de recherches qui ont abordé la question des origines des contes des *Mille et Une Nuits* connus en langue arabe sous le titre *Alf Layla Wa Layla*, et beaucoup de spécialistes dont Jamel Eddine Bencheikh, Miquel André et Aboubaker Chraïbi se sont penchés sur cette question, mais les origines exactes demeurent à nos jours inconnus. Les *Mille et Une Nuits* ont des origines multiples en raison des diverses cultures et civilisations qui les ont transmises dont l'empire Byzantin, les Sassanides, les Omeyyades et la civilisation abbasside. L'hypothèse la plus approuvée est que le berceau qui a vu leur première naissance est l'Inde où les *Mille et Une Nuits* étaient connues sous une forme littéraire différente de celle connue aujourd'hui. De tradition orale, l'œuvre n'a jamais été un ensemble clos, mais une ouverture sur d'autres transplantations. Ses origines demeurent mosaïques et nous ne pouvons les affilier à une seule et unique culture :

« Il est difficile de circonscrire les limites et le contenu des *Nuits*, car ils varient selon les pays et les époques, c'est une forêt où chaque saison fait surgir d'autres plantes. Nous n'avons pas à notre disposition un texte bien établi, mais une collection sans cesse complétée. C'est un tapis aux vives couleurs tissé par différents conteurs arabes, où l'on peut retrouver une image du monde arabo-islamique des six premiers siècles de l'Hégire »³²

Effectivement, avant leur transposition à l'écrit et leur insertion dans le récit cadre de Shéhérazade, les contes des *Mille et Une Nuits* faisaient partie du patrimoine oral et regroupaient différents genres : anecdotes, contes, fables et proverbes. Ils étaient

³² ELISEEFF, Nikita. *Thèmes et motifs des Mille et Une Nuits, Essai de classification*, Beyrouth, Institut français de Damas, 1949, p. 54.

transmis oralement, racontés dans les veillées, par les bédouins dans leurs voyages, dans les causeries populaires et les réunions familiales.

« Les contes ont été vraisemblablement transmis d'abord oralement en persan ou en langues indiennes avant d'être traduits par des « jongleurs arabes » qui ont continué à les propager ; la langue arabe employée dans les Nuits est en effet proche de certaines formes dialectale (...) par la suite, des écrivains ont pris la relève des conteurs et ont transcrit les récits en y ajoutant une touche littéraire. »³³

Ces récits ont été regroupés puis traduits en Perse qui les a enrichis et nommés *Hazar Afsane* (Mille récits merveilleux). Entre le IX^e siècle et le X^e siècle, *Hazar Afsane* est glissé dans la littérature arabe à l'époque abbasside et bénéficie très rapidement d'un engouement singulier.

« Les premiers qui composèrent des contes (khurâfat) furent les Persans [...] Ce genre se répand et atteint une grande vogue sous les rois sassanides [...] Les Arabes transposent cette littérature dans leur langue et leurs écrivains les plus purs et les plus éloquents la polissent et lui donnent un tour élégant, ils composent même dans ce genre. Le premier livre de cette sorte fut le « *Hazâr Afsâné* », c'est-à-dire *Mille Contes*. »³⁴

Certains sont partisans de l'hypothèse que *Ibn Al Moqaffa* est le premier traducteur de ce recueil de contes venu de l'Inde parce qu'il avait déjà traduit auparavant *Kalila Wa Dimna*, un recueil de la même famille et du même genre que les *Mille et Une Nuits*. D'autres, par contre, soutiennent l'idée que le foisonnement des relations économiques et culturelles entre les Abbassides et les autres civilisations a favorisé les échanges littéraires et la transmission des *Mille et Une Nuits*.

Sous le règne de la civilisation abbasside, ce recueil est traduit en langue arabe à Bagdad, il est aussi adapté à ses mœurs, traditions et à sa religion musulmane. Les

³³ LAVEILLE, Jean-Louis. *Le Thème du voyage dans les Mille et Une Nuits*, Paris, L'Harmattan, coll. littératures, 1998, p.124.

³⁴ IBN AL-NADÎM, Mohammed Ibn Ishaq. *Kitab al-Fihrist* (987-988), Beyrouth, Taggadud Rida, Dar-almasria, 1988, p. 134.

écrivains y incorporent d'autres récits créant ainsi une œuvre à l'image de leur civilisation en effervescence. Le recueil change de nom et devient « *Alf khurafa* ».

« Au demeurant, ce n'est pas en Inde ni en Perse que les Mille et Une Nuits se sont enrichies de tous les romans, récits et contes qui se sont progressivement joints les uns aux autres, sûrement plus pour des affinités de signification que pour des conjonctures du hasard. C'est la civilisation arabe qui leur a permis de s'épanouir, ses poètes et ses conteurs qui en ont magnifié la teneur »³⁵

Précisons que ce recueil de contes est traduit en langue arabe dans la cité de Bagdad au temps prestigieux de la civilisation abbasside. A l'apogée de cette civilisation arabomusulmane, la population était cosmopolite, parlait différentes langues et les religions diverses s'y côtoyaient. Ecrivains et poètes ont glorifié la beauté de ses jardins, palais, bains et mosquées. Le savoir et les cultures étaient largement diffusés et les activités commerciales sont multiples et les relations entre la méditerranée et l'extrême Orient étaient riches. Les Califes et les poètes étaient intégrés comme personnages aux récits des *Mille et Une Nuits* comme Haroun Er-Rachid, Al-Amin, Al-Maamun et le vizir Baramékides. Les *Mille et Une Nuits* sont donc intégrées à l'espace littéraire arabe dans une période de richesse culturelle et littéraire³⁶ et c'est sous cette atmosphère de métissage culturel que ce recueil s'est proliféré :

« Œuvre arabe, malgré le point de départ persan, et qui, traduite de l'arabe en persan, turc hindoustani, se répandit dans tout l'Orient. »³⁷

Toutefois, cette adaptation à la culture arabe a connu deux réactions différentes : au départ, elle a été rejetée à cause de la complication des relations abbassides-Perses. En effet, les arabes ont refusé de reprendre une œuvre qui provenait de la Perse, leur rivale littéraire. Ce rejet était aussi dû au registre merveilleux qui peuple les récits et qui a relégué l'œuvre au rang des genres facultatifs et de divertissement. Mais tout de suite

³⁵ BENCHEIKH, Jamel Eddine, *Conte du roi Shâhriyâr et de son frère le roi Shâh Zamân*. Les Mille et Une Nuits. T.1, Paris, Gallimard, coll. folio, 1991, p. 29.

³⁶ A cette époque, il y avait des récits de guerres qui racontaient et glorifiaient les affrontements islamo-byzantines, des chansons de geste de *Umar an-Numân* et le recueil de *Agib et Gharib*.

³⁷ FUMAROLI, Marc. *Les Mille et Une Nuits : contes traduits par Joseph Charles Mardrus*, Paris, Robert Laffont, 1995, p.5.

après cette vague de rejet, la réception de l'œuvre a connu un revirement de situation et les écrivains ont commencé à manifester leur engouement pour les réécritures, les adaptations et les traductions des contes. L'œuvre en cette époque connaît une réécriture d'elle-même.

Entre le IV^e siècle et le XIII^e siècle, ce recueil est transporté au Moyen Orient, en Egypte plus précisément. La diffusion de ce recueil jusqu'en Egypte est expliquée par le déplacement du centre de pouvoir qui s'est déplacé de Baghdâd à l'Egypte. Le contenu des *Nuits* est modifié par les conteurs populaires et les différents modes de la transmission orale. Ainsi, les *Nuits* connaissent une autre réécriture d'une réécriture déjà faite auparavant.

Si le recueil des *Mille et Une Nuits* a eu une longévité dans la civilisation arabe, c'est grâce à sa morphologie malléable qui s'adaptait à tous les changements imposés. Les contes des *Mille et Une Nuits* ont été modelés par différentes cultures créant une intertextualité et un dialogue entre les différentes traductions. Mais quelles sont les origines du conte *Sindbad de la Mer* ? Se trouvait-il dans le premier volume des *Mille et Une Nuits* ? A quelle époque et comment est-il intégré à ce recueil ?

Après sa traduction en langue arabe, l'ouvrage des *Mille et Une Nuits* a connu une disparition de huit siècles pour réapparaître en 1704 sous la plume d'Antoine Galland. Ce dernier a traduit ce recueil en langue française tout en recherchant à le compléter avec des histoires semblables. Le volume des *Nuits* apparaît en sept volumes entre 1704 et 1717. Le conte *Sindbad de la Mer*³⁸ est greffé au recueil des *Mille et Une Nuits* par Antoine Galland qui a retrouvé pendant ses recherches un manuscrit intitulé « *Voyages de Sindbad* ». Constatant la grande ressemblance entre les aventures de ce marin avec les autres contes des *Mille et Une Nuits*, il décide de l'intégrer au recueil. Sindbad est en effet un personnage emblématique de l'époque, il peut facilement représenter un capitaine qui a réellement vécu et dont les aventures ont été rapportées dans le conte.

« Le personnage Sindbad est d'origine asiatique
issus [...] des villes portuaires de l'époque. Il est en

³⁸ Galland a traduit le conte *Voyages de Sindbad le Marin* à partir d'un manuscrit qu'il a retrouvé, ce conte ne figurait pas dans le volume perse traduit. Cette traduction de Galland contenait 45 histoires réparties en 12 tomes et a été éditée entre 1704 et 1717. Le conte de Sindbad le Marin figurait dans le tome III.

autre probablement composite, un peu indien, un peu persan, un peu grec aussi : il réunit en un seul individu les probables voyages d'un capitaine persan du IX^e siècle, des livres de géographie [...] et au moins un souvenir de l'Odyssée »³⁹

Depuis sa traduction en langue française, le conte *Sindbad de la Mer* connaît un grand succès auprès du public occidental grâce aux traductions dans les différentes langues et grâce aussi aux diverses formes de réécritures et adaptations génériques (filmiques, cinématographiques, théâtrales, etc.). Antoine Galland a fait découvrir la culture et la civilisation arabe et en particulier l'Orient ; un ailleurs enchanteur très peu connu en cette période, à l'Occident qui connaissait simultanément un essor du conte merveilleux. *Les Mille et Une Nuits* sont appréciées pour leur enchantement et leur exotisme oriental qui faisaient rêver plus d'un lecteur. Rien qu'en mentionnant ce titre, se déclenche dans l'imaginaire des lecteurs des images sur un monde oriental exotique où vivent les personnages Schéhérazade, Sindbad, Ali baba et Aladin.

Les Mille et Une Nuits inspirent et ont inspiré un nombre incroyable d'œuvres littéraires. Ils sont présents dans tous les domaines : littérature, arts, musique, théâtre, cinéma, dessin animé, publicité, etc. Mais ils sont aussi présents dans les phases cruciales de la modernité littéraire arabe et occidentale. En effet, les *Mille et Une Nuits* ont joué un rôle non négligeable dans l'amorce de certaines modernités littéraires comme la *Nahda* en Egypte. Ce constat nous a poussés à nous interroger sur leur réapparition dans la littérature algérienne contemporaine : pourquoi les contes des *Mille et Une Nuits* sont sollicités dans les moments cruciaux de modernité littéraire ? Leur apparition dans la littérature algérienne francophone, est-elle une prémices sur un important changement dans le monde littéraire ? Pour répondre à cette question, nous poursuivons le cheminement de la réécriture des *Mille et Une Nuits* et du conte *Sindbad le marin* en les mettant en rapport avec la modernité littéraire.

³⁹ LAVEILLE, Jean-Louis. *Le Thème du voyage dans les Mille et Une Nuits. Op. cité*, 1998, p.12

3. La réécriture des *Mille et Une Nuits* et les modernités littéraires

3.1. Les *Mille et Une Nuits* et la modernité des contes de fées

Dans l'étude précédente nous avons dressé un aperçu sur l'évolution et la transmission des *Mille et Une Nuits* au cours de l'Histoire. Au cours de nos recherches, nous avons montré que ces contes sont réécrits continuellement depuis leur première apparition. Mais le plus marquant dans l'Histoire de leur réécriture est leur soudaine apparition dans les périodes charnières de la modernité littéraire. En effet, on a souvent fait appel aux contes des *Mille et Une Nuits* pour amorcer de grands changements littéraires. Dans la présente étude, nous allons montrer le rapport entre la réécriture des contes des *Mille et Une Nuits* et les modernités littéraires. Nous commençons par la littérature occidentale, premier contexte de la traduction des *Mille et Une Nuits* en langue française et qui a joué un rôle non négligeable dans la succession de sa transmission : pourquoi et comment la réécriture des *Mille et Une Nuits* a joué un rôle important dans la modernité littéraire occidentale ? Sous quel contexte historique et littéraire le recueil *Mille et Une Nuits* est apparu en Occident ?

Il faut préciser que les *Mille et Une Nuits* font leur entrée dans la littérature française dans un moment crucial de modernité littéraire. Dans cette période du XVIII^e siècle, le conte n'était pas véritablement reconnu comme un genre littéraire méritant l'étude et la critique car il s'inscrivait autrefois dans le champ de la littérature orale bénéficiant seulement d'une diffusion de bouche à oreille, il était le patrimoine des peuples, l'héritage des générations tout « *Comme les comptines et les proverbes, les devinettes et les chansons* »⁴⁰. Longtemps négligé et considéré comme genre puéril destiné aux enfants et aux personnes analphabètes, le conte ne bénéficiait d'aucun traitement de valeur et était exclu du champ littéraire et critique : « *Mme de Murat ose parler de bassesse pour qualifier les récits du peuple ; les autres auteurs utilisent généralement, comme Mlle Héritier et l'abbé de Villiers, les termes de simplicité ou de naïveté.* »⁴¹. Ainsi, il est écarté des préoccupations des lettrés qui ne le considèrent pas

⁴⁰ BRICOUT, Bernadette. *Conte*. Universalis éducation. [en ligne].<<http://www.universalis-edu.com.ezscd.univ-lyon3.fr/encyclopedie/conte/>>, consulté le 13/03/2016.

⁴¹ RAYMONDE, Robert. *Le Conte de fées littéraire en France, de la fin du 17^{ème} à la fin du 18^{ème} siècle*, Nancy, Presses universitaires de Nancy, 1982. p. 402.

comme genre digne d'être lu, étudié et réellement travaillé. Cette situation de mépris et sa minimisation par rapport aux autres genres a fait que le conte n'a jamais bénéficié d'un support tangible et n'a jamais été transposé à l'écrit.

La plupart des contes étaient récités oralement par les conteurs, chose qui n'a pas contribué à la garantie de leur immuabilité. Effectivement, en l'absence de support écrit qui le conserve des variations, le conte est exposé aux changements, aux goûts et humeurs du conteur qui tantôt l'adapte à une nouvelle situation, tantôt à son public auditoire selon ses talents de créativité. Mais le folklore, fonds thématique des contes, n'avait pas besoin d'être écrit pour exister. La culture populaire était imprégnée d'oralité et s'opposait à la culture savante, celle des bourgeois.

Cependant, un évènement va changer le cours de l'Histoire et permettra au conte d'acquérir une valeur littéraire jamais connue auparavant. Entre le XVI^e siècle et XVII^e siècle, une période de misère connue sous l'appellation de la Fronde⁴² s'abat sur la France, le peuple connaît ses plus durs moments et le taux de l'alphabétisation des populations diminue. Le peuple se rapproche de plus en plus des contes populaires qui d'une part étaient les plus accessibles sans aucun effort de lecture, et qui d'autre part permettait l'évasion grâce au merveilleux de leurs histoires. C'est dans cette période de crise que la classe des lettrés se détourne de ses préoccupations pour s'intéresser aux problématiques du peuple :

« Après les soubresauts inquiétants de la Fronde, L'Académicien pense qu'il faut d'abord et surtout tenir en respect « la bête grossière ». Aussi bien il travaille avec son ministère au renforcement de l'absolutisme et au dirigisme culturel qui permettent cette reprise en main des masses. »⁴³

C'est de la sorte qu'au XVI^e siècle, Charles Perrault se retourne vers les récits qui ont animé son enfance. Le divertissement par le conte entre dans la cour royale de

⁴² La Fronde est une période de troubles et de guerre civile qui s'est étendue sur quatre années de 1648 à 1652 pendant la minorité de Louis XIV. La minorité du roi créait une situation dangereuse car la France n'avait pas de constitution écrite ; elle était régie par la coutume et la tradition, le tout se tenaient sur un équilibre fragile. La monarchie était absolue, personne n'en contestait le principe et le roi Louis XIV régnait avec despotisme.

⁴³ SORIANO, Marc. *Les Contes de Perrault. Culture savante et traditions populaires*, Paris, Gallimard, 1977, p. 290

Louis XIV qui encourageait les artistes à produire des œuvres de féeries. Les contes en général et ceux de Perrault plus particulièrement conquièrent le roi qui se retrouve passionné par leur univers féérique et leurs mises en scène variées. C'est aussi dans cette période, vers la Renaissance entre le XVI^e et XVII^e siècle, que le conte est intégré au Dictionnaire de l'Académie Française et acquiert un double sens problématique : « *Récit de quelque aventure, soit vraie, soit fabuleuse, soit sérieuse* »⁴⁴.

Au XVII^e siècle, en même temps que les salons se développent en Europe, le conte devient un genre désiré et apprécié par les mondains qui se succédaient et rivalisaient pour le raconter. L'introduction du conte de fées dans la littérature est considérée comme une modernité parce qu'il est passé du statut de simple patrimoine oral à un genre littéraire à part entière et qu'il a acquis une place assez importante dans la cour du roi Louis XIV.

Très peu exploité auparavant en raison de l'imaginaire qui le caractérise, c'est pourtant pour cette même raison que le conte se fera désiré et recherché. Le conte commence progressivement à intégrer la littérature savante en tant que genre littéraire distinct et conforme. Il devient le genre qui réponds aux mieux aux besoins des lecteurs qui se désintéressaient du roman classique. Le conte offre en effet un panel de mondes imaginaires et une échappatoire à la réalité historique difficile de l'époque.

Lorsqu'Antoine Galland traduit en 1704 les *Mille et Une Nuits* qui contenaient déjà à ce moment-là le conte *Sindbad le marin*, la France connaissait la mode des contes de fées de Charles Perrault reconnus sous le nom de « Contes de ma mère l'Oye ». En effet, c'est pendant le siècle des lumières entre 1704 et 1717 qu'Antoine Galland traduit⁴⁵ les *Mille et Une Nuits* en langue française et assure ainsi leur divulgation dans le champ littéraire occidental. Antoine Galland crée le « conte oriental » qui se situe « *à mi-chemin entre le conte et le roman* »⁴⁶. Il a aussi apporté sa petite touche au recueil pour l'adapter à son lecteur occidental.

⁴⁴TAMINE, J. Gardes, et HUBERT M.-C. *Dictionnaire de critique littéraire*, Paris, Armand Colin, 2004. p. 46.

⁴⁵ Traduction faite en douze volumes chez la veuve de Claude Barbin à Paris.

⁴⁶ CHRAIBI, Aboubakr et SERMAIN, Jean-Paul. Présentation. Dans *Les Mille et Une Nuits : contes arabes*, vol.1. Trad. Antoine Galland, Paris, Garnier- Flammarion, 2004, p. XXII.

« Donner à ses *Mille et une nuits* une allure noble et courtoise, une couleur française et raffinée, une distinction classique où ne se reconnaissent plus la franchise de ton, la libre sensualité, la vérité pittoresque, diffuse et patiente de l'original : on ne se sent plus en Orient, mais à Versailles, où le goût baroque est un goût surveillé et sévère »⁴⁷

La traduction de Galland est néanmoins jugée comme incomplète et non représentative de l'œuvre originale arabe. Galland a en effet expurgé les contes de l'érotisme oriental pour ne pas choquer son lectorat et pour pouvoir les présenter à la cour du roi Louis XIV.

« Exemple curieux de la déformation que peut subir un texte en traversant le cerveau d'un lettré au siècle de Louis XIV, l'adaptation de Galland, faite pour la Cour, a été systématiquement émasculée de toute hardiesse et filtrée de tout le sel premier. De plus, les contes même qui ont subi l'adaptation de Galland ont été écourtés, déformés, expurgés de tous les vers, poèmes et citations de poètes ; les sultans et les vizirs et les femmes de l'Arabie ou de l'Inde s'y expriment comme à Versailles et à Marly. »⁴⁸

Sur ce point, il existe une seule et unique traduction qui demeure à ce jour jugée la mieux représentative de l'œuvre originale arabe, il s'agit de la traduction de Joseph Charles Mardrus qui a été réalisée sur la version de l'édition égyptienne originale dite Būlāq. Contrairement à la traduction d'Antoine Galland, celle de Mardrus est plus riche en poèmes, en expressions érotiques et en scènes d'amours est donc plus proche de l'œuvre arabe. Marcel Proust fait un clin d'œil à cette traduction dans son roman en évoquant son érotisme :

« Ma mère me fit venir à la fois *Les Mille et Une Nuits* de Galland et *Les Mille et Une Nuits* de Mardrus. Mais après avoir jeté un coup d'œil sur les deux traductions, ma mère aurait bien voulu que je m'en tinsse à celle de Galland »⁴⁹

⁴⁷ MERCANTON, Jacques. *Les Mille et une nuits, un premier reflet de l'Orient*. Dans *Le siècle des grandes ombres, Œuvres complètes*, T. VIII, préface d'O. Bonard et R. Francillon, Lausanne, De l'Aire, 1981, p. 241.

⁴⁸ FUMAROLI, Marc. Présentation de l'édition originale. *Op. cité*, p.6-7.

⁴⁹ PROUST, Marcel. *A la Recherche du temps perdu*, T. II, texte établi et présenté par Pierre Clarac et André Ferré, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 1954, p. 238.

Les contes des *Mille et Une Nuits* subliment le lecteur occidental par leur titre, le chiffre 1001 suggère l'infinité de la parole de Schéhérazade qui a réussi grâce à ses récits à détourner le roi de ses résolutions, il renvoie aussi à l'infinité des histoires, des personnages et à la profondeur de l'imaginaire.

« Je voudrais m'arrêter à ce titre, c'est un des plus beaux du monde, aussi beau, je crois, que celui de Dunne, si différent, que j'ai cité l'autre fois : An Experiment with Time. Celui d'aujourd'hui a une autre sorte de beauté. Je crois qu'elle vient du fait que pour nous le mot « mille » est presque synonyme d'« infini ». Dire mille nuits c'est parler d'une infinité de nuits, de nuits nombreuses, innombrables. Dire « mille et une nuits » c'est ajouter une nuit à l'infini des nuits. [...] L'idée d'infini est consubstantielle aux Mille et une Nuits. »⁵⁰

Puisque l'œuvre a été transmise, traduite et réécrite par plusieurs civilisations, elle porte en elle les traces de ces origines multiples dont la civilisation abbasside, les Sassanides, Omeyyades et Byzantins. Elle porte aussi la trace de plusieurs personnages emblématiques comme Alexandre le Grand, Salomon et Haroun Er-Rachid.

« Tout un processus de compréhension des *Mille et Une Nuits* conduit à les situer dans la littérature, non comme un îlot isolé ou comme le dépôt d'une mémoire populaire, mais comme un assemblage de récits réécrits à partir de plusieurs sources, « littéraires », « populaires » ou intermédiaires. »⁵¹

Les *Mille et Une Nuits* véhiculent dans leurs contes un monde oriental jusque-là inconnu des lecteurs français. Les contes divertissent le lecteur, lui font découvrir un nouveau mode de vie sur des sociétés orientales. Les aventures merveilleuses et les voyages de *Sindbad* le marin montrent un nouveau décor, une nature inexplorée et un exotisme à découvrir. Bien qu'il ait apporté des modifications, Antoine Galland a néanmoins conservé le caractère oriental et l'expression des sentiments de sorte que le lecteur occidental puisse retrouver les traces de l'Orient exotique. Il a gardé la

⁵⁰ BORGES, Jorge Luis. *Conférences* (1967), traduit de l'espagnol par Françoise Rosset, Paris, Gallimard, coll. Folio Essais, 1995, p. 59.

⁵¹ FRANÇOIS, Cyrille. *Les réécritures des Mille et Une Nuits aux XXe et XXIe siècles*. Vox- poetica. [En ligne] <<http://vox-poetica.com/sflgc/actes/JE2011/francois.html>>, consulté le 23/05/2016.

description des souks, des villes arabes, des ports, des maisons, des marchands, du parler oriental, des coutumes, des habitudes et du mode de vie.

Les *Mille et Une Nuits* sont aussi lus par le lecteur occidental comme un document historique voir même pédagogique car ils contiennent une richesse de descriptions sur une géographie, une société et une Histoire de civilisations lointaines : « *En vérité, plus que de fidélité à l'original lui-même, c'est de vulgarisation de la civilisation arabo-musulmane que le traducteur se préoccupe* »⁵².

Le contexte qui a vu naître les *Mille et Une Nuits* en France était propice à leur succès, le pays connaissait déjà un engouement pour le conte de fées et pour tout ce qui appartenait à l'ailleurs. Le conte de fées était considéré comme modernité littéraire parce qu'il est passé du statut de récit oral et populaire au rang de littérature savante et est devenu un genre littéraire à part entier. La traduction des contes orientaux des *Mille et Une Nuits* en langue française a propulsé le recueil au rang de la modernité. Les *Mille et Une Nuits* de par leur appartenance à l'étranger deviennent symbole d'altérité et les écrivains se sont dépêchés de réécrire ces contes venus de l'Orient enchanteur. Le conte oriental prend rapidement le dessus sur les autres formes :

« Dans leurs préfaces d'ailleurs, Galland et Pétis de La Croix ne se bornent pas à souligner la supériorité d'inventivité et de propos de leur matière vis-à-vis des contes de fées et des fictions d'Occident, mais prétendent également rivaliser avec les récits de voyage et la littérature savante sur les plans documentaire et culturel »⁵³

3.2. Les *Mille et Une Nuits* et la Nahda en Egypte

Comme nous l'avons précédemment montré, Antoine Galland est le premier à avoir traduit les *Mille et Une Nuits* en langue Française et c'est à lui que revient le mérite de leur vulgarisation, sa traduction est même qualifiée de « vulgate ». C'est aussi la

⁵² LARZUL, Sylvette. *Les Traductions françaises des Mille et Une Nuits : études des versions Galland, Trébutien et Mardrus*, Paris, L'Harmattan, coll. Critiques littéraires, 1996, p. 86.

⁵³ PERRIN, Jean-François. *L'Invention d'un genre littéraire au XVIII^e siècle. Féeries*. [En ligne], 2 | 2005, mis en ligne le 29 mars 2007 < URL : <http://feeries.revues.org/101>>, consulté le 14/07/2016.

traduction d'Antoine Galland qui a poussé les arabes à publier l'original du recueil des *Mille et Une Nuits*. Au cours du XIX^e siècle, deux éditions arabes apparaissent et revendiquent le cachet original de leurs publications : il s'agit de l'édition de Calcutta (en 1814)⁵⁴ et de Būlāq (en 1835)⁵⁵. Ces deux publications des *Mille et Une Nuits* sont faites à partir des manuscrits arabes originels et non de la traduction de Galland, la traduction de ce dernier est même très différente de l'édition arabe, il n'a pas traduit fidèlement les contes et s'est éloigné du recueil original en supprimant certains récits qu'il trouvait facultatifs, parfois même répétitifs, il a aussi supprimé les passages érotiques du recueil et y a ajouté d'autres contes.

La première édition arabe dite Calcutta I (apparue dix ans avant la révolution de la *Nahda*) n'a pas bouleversé le monde littéraire arabe, mais la deuxième édition dite Būlāq a eu une relation étroite avec la modernité littéraire. En 1985, le tribunal cairote a même censuré et interdit complètement la publication et la vente de cette version des *Mille et Une Nuits* éditée par Būlāq. Cet événement est relaté dans un article du *Monde* daté du 21 Mai 1985 :

« Le Caire. - Le tribunal des affaires de mœurs du Caire a ordonné la confiscation de la version non expurgée des Mille et Une Nuits, dont trois mille cinq cents exemplaires avaient été saisis en février et en mars (le Monde du 8 mai). La cour a, d'autre part, condamné le représentant de la maison d'édition libanaise Dar el-Kitab el-Loubnani et le distributeur égyptien du recueil de contes à une amende de 1 000 livres (7 000 francs environ).

Le parquet, rappelle-t-on, avait demandé que l'ouvrage soit " brûlé sur une place publique ". Dans son réquisitoire, le procureur avait accusé le grand classique oriental d'être " immoral et anti-islamique " "Des intellectuels égyptiens s'étaient élevés contre " la confiscation par la police de la liberté d'expression.»⁵⁶

⁵⁴ Édition inachevée) du cheikh El Yemeni, Calcutta, deux volumes, 1814-1818.

⁵⁵ *Alf Layla Wa Layla*, al-Būlāq, Le Caire, deux volumes, 1835, 1863.

⁵⁶ BUCCIANI, Alexandre. *Les " Mille et Une Nuits " au pilori...* .Le Monde, 21/05/1985. [En ligne]. http://www.lemonde.fr/archives/article/1985/05/21/les-mille-et-une-nuits-au-pilori_2745941_1819218.html?xtmc=caire&xtcr=5, consulté le 23/12/2015.

Les *Mille et Une Nuits* n'ont jamais réellement été adoptés par la littérature arabe bien que cette dernière a fortement participé à leur propulsion à l'universalité. Leur adoption s'est faite certainement à un certain moment, mais furtivement, car ils ont, comme le montre les dates, été censurés et rejetés très rapidement. Donc, en dépit de ce regain d'intérêt pour les *Mille et Une Nuits*, le recueil est loin de connaître un grand enthousiasme de la part du lecteur arabe, il a fallu qu'une dizaine d'années passent pour que cela change. Dispute, séparation divorce, retrouvailles, enfant mal aimé, tels sont les mots et expressions qui caractérisent généralement la relation compliquée entre les *Mille et Une Nuits* et le monde arabe.

Vers la deuxième moitié du XX^e siècle et au début du XXI^e siècle, le monde arabe connaît la grande révolution « *La Nahda* »⁵⁷ appelée aussi la Renaissance, mais différente de celle apparue en Europe au XVI^e siècle. La *Nahda* débute en Egypte par une vague de changements sociaux, politiques et des réformes dans tous les domaines y compris le littéraire. Suite au démantèlement de l'Empire Ottoman, des politiciens, écrivains, musiciens, cinéastes et artistes fascinés par les sciences et les découvertes qui leur sont parvenues de l'Occident, luttent pour intégrer ces lumières dans leur pays et le faire profiter de ce développement occidental. L'Egypte s'ouvre aux autres cultures et aux sciences européennes. Les spécialistes de la littérature remettent en question la langue et la linguistique arabe. L'introduction de nouveaux matériaux (imprimerie, médias, etc.) participe à l'évolution littéraire. La littérature dans cette période charnière a une fonction d'intermédiaire car elle se nourrit de la nouveauté littéraire occidentale et l'introduit ensuite dans la littérature arabe. Elle aussi une fonction critique car la littérature joue un rôle dans l'émancipation des esprits, dans la transformation de la société et permet le mélange des cultures. La modernisation littéraire se fait par les traductions de différents livres occidentaux, par les emprunts (qui introduisent le genre du roman et du théâtre), par le remaniement et la revivification (*Ihya*) de certains genres littéraires anciens. La modernité arabe se fait en continuelle référence au

modèle européen car il fallait assimiler le modèle qui provenait de l'Occident pour côtoyer le changement du monde et sa modernisation.

Jusqu'à cette période, le modèle occidental est privilégié et la littérature folklorique arabe suscite très peu d'intérêt. Cependant, vers les années 1960, une nouvelle problématique va changer la donne, les critiques et les écrivains ne voient plus dans les modèles occidentaux importés un guide qu'il faut suivre à la lettre. Ils commencent alors par rejeter la dépendance aux produits littéraires importés car ses derniers les ont confrontés à des problématiques d'identité. En effet, avec les emprunts littéraires incessants, l'identité littéraire nationale a commencé à disparaître et la société a commencé à se plaindre de problématiques culturelles et identitaires.

« [...] Cette littérature laisse apparaître l'ampleur des doutes, des passions qui agitent alors les sociétés égyptiennes et arabes modernes [...] Dans la recherche inquiète d'un équilibre entre l'adaptation et la civilisation européenne ou le rejet compensatoire du présent par la glorification du passé, la littérature installe une situation ambiguë dans laquelle la fascination la dispute à la répulsion à l'égard des modèles occidentaux »⁵⁸

Pour résoudre et mettre fin à ces problématiques, les écrivains trouvent refuge dans les œuvres originelles et délaissent celles importées par la colonisation. C'est ainsi que les *Mille et Une Nuits* sont réinvestis et remaniés après avoir longtemps souffert de marginalisation.

« Aujourd'hui encore, l'élite du champ académique égyptien continue de se désintéresser de cette tradition [populaire]. Le cas des *Mille et Une Nuits* est révélateur : après Suhayr al-qalanâwî, aucun universitaire égyptien de premier plan n'a consacré sa thèse aux *Nuits* ; absentes bien sûr des programmes secondaires, elles ne sont enseignées à l'université- quand elles le sont –que dans les cours magistraux de « littérature populaire » »⁵⁹

⁵⁸ TOMICHE, Nada. *La Littérature arabe contemporaine*, Paris, Maisonneuve et Larose, coll. : Orient orientations, 1993, p.31.

⁵⁹ JACQUEMOND, Richard. *Entre scribes et écrivains. Le champ littéraire dans l'Égypte contemporaine*, Paris/Arles, Sindbad/ Actes Sud, coll. La bibliothèque arabe, 2003, p.175.

Les *Mille et Une Nuits* vont connaître un essor incroyable quand les écrivains arabophones se tournent d'abord vers les versions originelles au lieu de piocher dans traductions qui leur sont parvenus par la colonisation. Ce remaniement et cette réécriture à partir de la source arabe obéit évidemment à une problématique identitaire, les écrivains trouvent dans leur patrimoine une richesse qu'ils avaient négligée au cours de l'Histoire. Les *Mille et Une Nuits* connaissent rapidement un foisonnement de réécritures, il est même impossible de compter les œuvres qui s'en sont inspirés :

« Il est impossible ici de faire un bilan qui rendrait compte de l'influence des *Nuits* sur la littérature universelle. Elle ne se borne pas à une question de technique du conte, elle ne se réduit pas au merveilleux et au fantastique, elle propose une philosophie de l'existence, et c'est cette façon d'être au monde qui n'a cessé d'attirer les hommes. Non sans danger d'ailleurs pour un Orient soumis à toutes les interprétations. De grossières significations, pas toujours innocentes ne retiennent de lui que des images de richesses fabuleuses, de volupté orgiaque et d'aventures abracadabrantes. Il est du destin des grandes œuvres de connaître toutes les fortunes. »⁶⁰

Nous pouvons confirmer que ce n'est qu'à partir de 1950 que les *Mille et Une Nuits* sont réellement investies et exploitées par les auteurs orientaux et maghrébins. Les réécritures en langue arabe et française foisonnent autour de ces années. Dans ce contexte de changement presque radical des relations entre l'Orient et l'Occident, les réécritures de *Sindbad le marin* connaissent spécifiquement un regain d'intérêt. Ce dernier est considéré comme un conte qui véhicule des notions d'altruisme et d'altérité. Le conte de *Sindbad* véhicule effectivement des thématiques sur le voyage qui encourage de découverte de l'Autre, de l'Ailleurs, de l'Etranger. Les écrivains arabes vont utiliser ce conte comme intertexte pour montrer leurs relations avec l'Européen colonisateur. Nous reprenons pour exemple certaines réécritures phares du conte *Sindbad de la Mer* dans la littérature arabe :

⁶⁰ BENCHEIKH, Jamel Eddine. *Les Mille et Une Nuits*. Universalis éducation. [En ligne]. < Disponible sur <http://www.universalis-edu.com.ezscd.univ-lyon3.fr/encyclopedie/les-mille-et-une-nuits/>>, consulté le 8/01/2016.

- Négib Bouderbala. « Les nouveaux voyages de Sindbad : chez les Amazones et autres étranges peuplades », Le Fennec, Maroc, 1987.
- Hahram Beyzai : « Le huitième voyage de Sindbad », pièce de théâtre persane, éd : A. Kamyabi Mask, Iran, 1990
- Hussein Faouzi : « *Un Sindbad moderne* », Gallimard, Paris, 1988.

Les réécritures de Sindbad sont nombreuses et touchent tous les domaines, elles se poursuivent jusqu'à l'époque contemporaine où elles apparaissent dans la littérature algérienne avec les deux romans de notre corpus d'étude.

Les *Mille et Une Nuits* sont donc reliés à la modernité occidentale et arabe. Il est donc très intéressant de constater que ces contes apparaissent dans les moments cruciaux des révolutions littéraires, culturelles et sociales. Les contes des *Mille et Une Nuits* semblent toujours s'adapter et répondre aux besoins des sociétés et de la littérature, ils sont malléables et s'accommodent aux modifications, mais sont aussi porteur d'un grand héritage culturel et symbolique. La richesse de leurs textes et leur imaginaire sont infinis.

Avant d'entamer le chapitre suivant dans lequel nous analyserons le conte de *Sindbad* plus en détails, nous tenons à préciser que la multiplicité et la divergence des traductions et des versions de ce recueil (qui réclament dans leur majorité le cachet plus ou moins originel de l'édition) nous a posé un problème de choix : quelle traduction choisir ? Sur quelle version travailler ? Après lecture et consultation de ces versions, nous nous sommes rendu compte que quelques soient les traductions sur lesquels portera notre choix, il y aura toujours des questions controverses qui concernent la langue de traduction, les origines controversées, la légitimité et la parenté de l'œuvre. D'ailleurs, comme nous l'avons précédemment montré, de nombreux spécialistes confirment que les traductions des *Mille et Une Nuits* sont dans leur grande majorité jugées incomplètes et non représentatives de l'originale. Citons l'exemple de quelques-unes d'entre elles : l'édition de *Būlāq* (égyptienne) est jugée subversive et altérée, celle de *Muhsin Mahdi* (édition syrienne) est jugée incomplète en raison de l'absence de certains contes, celle de *Habicht* est jugée totalement fautive et inventée car traduite à partir d'un faux manuscrit, la traduction de *Galland* est jugée expurgée de l'érotisme et déformée vu que les personnages orientaux ont le discours des bourgeois du XVIII^e

siècle, la traduction de *Mardrus* n'est pas fidèle au modèle arabe parce qu'il rajoute des contes hindoustanis. En conséquence, nous n'avons pas trouvé une traduction qui à ce jour fait l'unanimité, aucune d'entre elles n'est la mieux représentative de la version originale, laquelle elle-même demeure controversée. Ce qui nous a aidé dans notre choix était le fait que Salim Bachi mentionne dans la page des remerciements de son roman qu'il s'est inspiré précisément de la traduction du conte de *Sindbad* faite par Miquel André et Jamel Eddine Bencheikh. Le problème se posait donc uniquement pour Djilali Beskri qui lui ne précise pas de quelle version ou de quelle traduction il s'est inspiré. En conséquence, il aurait été imprudent de notre part de nous contenter de la lecture d'une seule version et de la prendre comme unique référence. Notre démarche a été donc de comparer les différentes versions des *Mille et Une Nuits* selon la disponibilité des ouvrages dans les bibliothèques. Par comparaison (Nous avons choisi les traductions les plus importantes à nos jours et les plus connues : celle de Charles Mardrus⁶¹, d'Antoine Galland⁶² et de Jamel Eddine Bencheikh) nous sommes arrivés à la conclusion que seulement quelques nuances existaient entre les différentes versions de ce conte. La trame narrative du conte de Sindbad est la même, les séquences sont les mêmes, juste quelques petites nuances qui n'altèrent pas le sens du texte existent entre ces versions du conte. Dans un but de clarté et pour ne pas trop éparpiller notre corpus, notre choix s'est arrêté sur le conte *Sindbad de la Mer* traduit par Djamel Eddine Bencheikh et Miquel André. Nous ferons donc notre analyse du conte sur la base de cette traduction qui a servi de source confirmée par Salim Bachi.

⁶¹ MARDRUS, Joseph-Charles. *Le Livre des Mille et Une Nuits*, Volume 1, Paris, Fasquelle, 1918. Page XI.

⁶² GALLAND, Antoine. *Les Mille et Une Nuits, contes arabes*, Volume 2, Paris, La Compagnie des Libraires, 1774, p, 2-75.

Synthèse

La réécriture est une pratique omniprésente dans l'Histoire de l'évolution des *Mille et Une Nuit*, elle s'est manifestée au tout début avec les transformations orales répétées par les conteurs et les colporteurs de contes. Les traducteurs ont ensuite apporté leur touche avec l'arabisation et l'islamisation des contenus. Puis, les transpositions génériques (du conte au roman, au théâtre, au film, etc.) et les différentes formes de réécritures ont propulsé les contes à la mondialité. Leur transformation continue a fait d'eux une compilation de diverses traditions, langues, cultures et religions qui s'y côtoient en un brassage qui donne à l'œuvre toute son universalité. Après ce bref aperçu sur les origines des *Mille et Une Nuits* et du conte de *Sindbad de la Mer*, nous concluons que la réécriture fait partie intégrante de l'Histoire de ce recueil dont les origines exactes demeurent toujours approximatives. Effectivement, l'œuvre n'a pas un seul auteur ni une seule source, mais porte en elle les traces des diverses civilisations qui l'ont accueillies, traduites et transmises. Les *Mille et Une Nuits* sont en soi une mémoire collective qui contient des références propres à diverses cultures et identités. Mais le plus marquant dans l'Histoire de leurs transmissions, est le fait qu'ils sont apparus dans les périodes charnières qui ont propulsé certaines littératures à la modernité. En effet, la réécriture des *Mille et Une Nuits* a joué un rôle important dans les deux grandes modernités arabes et occidentales.

Au XVII^e, le conte était relégué en marge de la littérature savante occidentale à cause du merveilleux qui ne traduisait pas assez le réalisme social de l'époque. A partir de la fin des années 1648-1652 et avec l'avènement de la Fronde, le conte va s'imposer en tant que genre littéraire à part entière, d'abord véhiculé par la classe populaire, puis propulsé à la cour du roi Louis XIV. Au milieu du XVIII^e, Antoine Galland introduit les *Mille et Une Nuits* dans la littérature française pendant cette période historique qui était propice au merveilleux et au conte de fées. Le lecteur occidental était très réceptif aux contes venus de loin, d'un pays exotique et oriental. Les *Mille et Une Nuits* sont très rapidement lus, réécrits, étudiés et réappropriés. En humaniste engagé, Antoine Galland s'est servi de ces contes pour faire connaître le monde oriental à l'Occident, il a ainsi réussi à introduire dans cette littérature un nouveau genre littéraire appelé

« conte oriental ». L'œuvre est ainsi projetée sur le devant de la scène internationale, traduite dans plusieurs langues, elle devient un ouvrage de référence très sollicité.

Au XIX^e siècle, les *Mille et Une Nuits* font leur entrée dans la modernité littéraire arabe. Dans le cadre d'un mouvement intellectuel qui prône le retour aux sources, de nombreux recueils en provenance de la Perse et de l'Inde sont traduits en langue arabe comme *Kalila Wa Dimna* et les *Mille et Une Nuits*. Ces derniers participent à la modernité arabe *La Nahda* grâce aux éditions Calcutta et Būlāq qui revendiquant le cachet originel de leurs publications. Les auteurs comme *Taha Hussein* et *Tawfiq Al Hakim* en feront des modèles d'inspiration pour toute écriture moderne. Tous les auteurs qui ont réécrit les *Mille et Une Nuits* dans l'Égypte de cette époque, sont reconnus comme des participants actifs à la réforme du champ littéraire et social.

A partir du XX^e et dans le monde entier, d'autres domaines comme le cinéma, l'art et la musique s'approprient l'œuvre et la propulsent au rang de littérature universelle et mondiale. L'œuvre prouve ainsi sa capacité à s'adapter à toutes les transformations et à toutes les nouvelles mises en scènes.

Les *Mille et Une Nuits* ont été remaniés et transformés par diverses cultures devenant ainsi un patrimoine universel. Les contes sont actuellement présents sous diverses formes et versions : des versions expurgées destinées aux enfants, d'autres plus érotiques et sensuelles et plus ou moins conformes à la version originale. Au cours de sa mutation, l'œuvre a annexé plusieurs genres littéraires : récit de voyage, légende, fable, poème, devinette et a assimilée plusieurs registres : le comique, le tragique, le réaliste, l'héroïque, le merveilleux, l'apologétique, le mystique, etc.

Il est en outre important de signaler que la majorité des réécritures qu'a connu le recueil des *Mille et Une Nuits* sont des réécritures classiques dans le sens où nous pouvons toutes les classer dans des typologies connues comme la reprise parodique, la modernisation, le pastiche, les traductions, l'allusion littéraire, l'adaptation ou la transposition générique. Notre objectif sera donc de montrer que contrairement aux habitudes de la réécriture, les deux romanciers de notre corpus se distinguent par la déconstruction du conte et sa reconstruction romanesque postmoderne. Pour cela, nous allons approcher de plus près le conte de Sindbad pour mieux mesurer par la suite les effets de cette déconstruction.

DEUXIEME CHAPITRE

Marques et pouvoirs morphologiques du conte

Beaucoup de spécialistes se sont penché sur la question des pouvoirs attractifs du conte *Sindbad de la Mer* : Pourquoi ce personnage est présent à la fois dans les imaginaires collectifs et individuels ? Quelles sont les raisons derrière sa longévité ? En quoi ce conte est propice à la réécriture ? Les spécialistes du conte oriental et des *Mille et Une Nuits* justifient sa pérennité tantôt par la schématisation simple et solide du genre qui facilite les réécritures, tantôt par le merveilleux des voyages qui alimente l'imaginaire et permet l'évasion des esprits. En effet, ce conte se caractérise par un détachement du monde réel et une ouverture au merveilleux. L'enchaînement des événements se fait de manière cyclique qui apaise le lecteur et lui fixe des repères de lecture, les lieux labyrinthiques, le temps merveilleux et les personnages lui assurent une attractivité pérenne. Nous pouvons dire que les caractéristiques morphologiques font en grande partie le succès du conte. Sa forme close, simple et fluide aux formules d'ouverture merveilleuses charment tout type de lecteur. Si le conte exerce autant d'attractivité sur les auteurs postmodernistes, c'est aussi en grande partie en raison de cette forme simple et close. En effet, la structure du conte est l'une des raisons primordiales derrière sa réécriture, elle est dans le viseur des pratiques deconstructrices qui veulent subvertir le conte pour le rendre plus représentatif du chaos du monde contemporain.

Notre objectif dans ce chapitre est d'étudier la morphologie du conte afin de faire ressortir le pouvoir de sa structure narrative et son mode de fonctionnement. De l'oral, le conte a été transposé à l'écrit et les traces de son oralité y sont toujours visibles. Puis d'un destinataire populaire et illettré, il est passé à un destinataire juvénile, puis il est devenu un exercice de style dans les salons aristocratiques. Mais ce qui lui confère toute sa complexité c'est son enchâssement dans le recueil des *Mille et Une Nuits*. Le conte est un genre littéraire assez protéiforme qui n'a jamais cessé de muter au cours de l'Histoire. Dans un souci d'éclairer la notion de conte et de comprendre son fonctionnement, nous ferons appel à certaines théories qui traitent de ce genre littéraire

comme les analyses de Vladimir Propp, de Jamel Eddine Bencheikh et de Marc Soriano.

Nous commencerons par une étude des principaux systèmes narratives qui structurent le conte comme le système des personnages et de l'espace-temps. Nous essayerons de relever les caractéristiques de chaque élément afin d'en extraire les points forts. Les personnages du conte occuperont notre premier intérêt et nous essayerons de montrer leur caractère stéréotypé qui obéit à des fonctions bien précises. Nous nous intéresserons ensuite à l'espace-temps du conte et nous relèverons leurs caractéristiques fondamentales qui font entrer le conte dans l'univers du merveilleux. Nous continuerons ensuite avec une étude du schéma narratif du conte que nous avons retrouvé transposé dans les réécritures. En effet, les romans de notre corpus ne se limitent pas à reprendre le héros, mais se servent aussi du schéma narratif du conte. Ce dernier sera schématisé pour mieux rendre compte de l'enchaînement des événements. Cette étude se terminera par une étude de la structure narrative des voyages qui, nous le montrerons, hiérarchisent le conte et obéissent à un schéma très rigoureux. Chaque voyage constitue à lui seul une organisation narrative bien ordonnée, d'où l'important rôle du voyage dans ce conte.

Cette étude narrative nous permettra de décortiquer le conte et d'établir ses caractéristiques pour mieux évaluer par la suite les changements et les modifications qui lui sont apportées par les réécritures. En effet, tous ces éléments morphologiques que nous allons relever sont réappropriés par les écrivains postmodernistes qui les transposent dans leurs romans. Etablir cette étude nous permettra ainsi de répondre à la question de l'attractivité du conte et de la raison de son succès auprès des auteurs postmodernistes.

1. Qu'est-ce qu'un conte des *Mille et Une Nuits* ?

Le conte a souvent été un concept aux frontières imprécises et aux définitions multiples à cause de ses rapports de parenté avec les autres genres littéraires : « [...] *au Moyen âge, on a tendance à appeler conte tout type de récit* »⁶³. Mais si le conte avait

⁶³ STALLONI, Yves. *Les Genres littéraires*, Paris, Nathan-Université, 2000, p. 71

une définition difficile à cerner, c'est parce qu'il n'a cessé de muter au cours de l'Histoire, d'abord transmis oralement et transposé ensuite à l'écrit par le biais de diverses traductions. *Bernadette Bricout* qui est l'une des spécialistes du conte le définit comme « *L'expression la plus parfaite de tous nos récits oraux.* »⁶⁴, car avant tout, le conte : « *relève du folklore verbal, tout comme les chants populaires, les proverbes, les comptines et autres manifestations folkloriques des patois régionaux* »⁶⁵. Il était récité par les nourrices, les troubadours, les marins dans leurs longues traversées et les paysans dans leurs veillées : « *Il possède un fondement populaire, pouvant puiser sa matière dans la tradition orale et collective ou dans le folklore* »⁶⁶. Le conte est passé ensuite à l'écrit et est devenu un genre à part entière, il a acquis une forme, une typologie et une morphologie spécifique.

Le conte est aussi un récit qui divertit le lecteur, c'est une évasion temporaire dans un monde merveilleux. « *La puissance de suggestion du récit raconté ou lu soit telle que le merveilleux nous enveloppe et nous délivre-momentanément du moins par substitution- du banal de l'existence quotidienne* »⁶⁷. Le conte est aussi comparé à une œuvre d'art qui séduit par sa structure narrative, par le merveilleux de son monde imaginaire et la magie de ses personnages : « *Les contes, ceux qui ont connu une version écrite tout particulièrement, appartiennent à un genre littéraire et sont des œuvres d'art* »⁶⁸

Issu du verbe « *compter ou comter, vient du latin computar* »⁶⁹, le conte est défini généralement comme un genre narratif qui raconte une histoire qui a un commencement, un développement et une fin. Il se développe en une succession d'actions et d'évènements facilement repérables et dissociables. Vladimir Propp dans « *Morphologie du conte* » le découpe en segments et en séquences narratives précises pour démontrer que quel que soit ses formes, la structure du conte demeure stable et identique aux autres. Le conte se caractérise aussi par son adaptation aux modifications,

⁶⁴ BRICOUT, Bernadette. *Conte*, Encyclopaedia Universalis [En ligne] <www.universalis.fr/encyclopedie/conte/>, consulté le 23/05/2015.

⁶⁵ GILLIG, Jean-Marie. *Le Conte en pédagogie et en rééducation*, Paris, Dunod, 1997, p.10

⁶⁶ Idem, p.72

⁶⁷ Idem, p.61

⁶⁸ Idem, p.60

⁶⁹ STALLONI, Yves. *Op. cité.* p.72

il est malléable et facile à transformer. Cela est dû à l'abondance du merveilleux et à l'absence de l'effet de réel qui lui permet d'assimiler toute nouvelle situation. Une autre caractéristique du conte est bien sûr son cadre spatio-temporel loin du réel et proche du rêve, ainsi que le symbolisme de ses personnages qui font écho au psychisme humain. Le conte contient en effet des archétypes qui se trouvent dans l'inconscient collectif et qui font écho à tout lecteur.

A la différence des autres contes populaires et merveilleux, les contes des *Mille et Une Nuits* ont quant à eux des particularités bien différentes. Les *Mille et Une Nuits* ont pris de chaque civilisation une spécificité qui la caractérise et cela leur a conféré une identité métisse. La morphologie complexe de ce recueil prouve l'influence de chaque époque et de chaque culture. Comme nous l'avons montré précédemment, cette œuvre a intégré en son sein divers genres littéraires. Cette pratique était tout à fait ordinaire dans les littératures médiévales et il était tout à fait naturel à l'époque de s'approprier un texte et de le transformer pour le reposer différemment. L'effort de création passait presque inévitablement par la réappropriation de ce qui existait déjà, cette pratique permettait d'élargir la vaine créative et fructifiait l'imagination. Sauf que ce type de création littéraire basée sur la transformation pose problème aujourd'hui aux spécialistes des *Mille et Une Nuits*. La problématique du classement de ce recueil fait toujours débat. Le recueil des *Mille et Une Nuits* englobait au départ diverses formes de récits dont les anecdotes, les contes, les proverbes et les poèmes : « *peu à peu le corpus s'est constitué à partir de légendes, de mythes de récits populaires et sans doute aussi de faits réels ayant marqués les histoires* »⁷⁰. D'autant plus que son contenu a longtemps été manipulé lui conférant en conséquence une identité hybride. Toutes les transformations qu'il a connues ont fait de lui un recueil de récits protéiformes et par conséquent un recueil difficile à catégoriser. Mis à part les genres connus (la légende, le conte, la poésie) que l'œuvre a intégrée, d'autres genres intermédiaires viennent s'enchâsser et s'y greffer poussant ainsi tout chercheur sur les *Mille et Une Nuits* à se poser la question suivante : de quel type relève les contes des *Mille et Une Nuits* ?

⁷⁰ LAVEILLE, Jean-Louis. *Op, cité*. p.125

D'un point de vue structurel, le recueil des *Mille et Une Nuits* regroupe des récits qui s'enchaînent et s'emboîtent dans le récit-cadre initial : l'histoire de *Shéhérazade* et de *Shahrayar*. Cette schématisation emboîtée donne au recueil une complexité générique et morphologique parce que les récits ne se limitent pas à s'enchaîner, mais se confondent aussi. L'histoire n'est jamais racontée par le héros lui-même, mais par un personnage narrateur qui souvent fait appel à un autre narrateur. Le récit entamé ne se termine jamais quelques lignes après, mais trouve sa fin après plusieurs récits. Cette mise en scène en toile d'araignée rend la définition du genre encore plus difficile.

Beaucoup de chercheurs se sont adonnés à la tâche de définir l'appartenance générique des *Mille et Une Nuits* dont *Aarne Thompson*⁷¹ qui a classé les *Mille et Une Nuits* dans la catégorie « contes réalistes » parce qu'ils mettent en scène un réel historique (par l'intervention aussi de personnalités historiques comme *Haroun Er Rachid*). Mais bien que cela soit commode, les tentatives de classement sont souvent sujettes aux controverses et aux critiques parce que classer ce recueil dans une catégorie unique n'est pas une tâche facile. La structure du recueil bouleverse les habitudes de lecture, sa trame n'avance pas en ligne continue, elle a une toile d'araignée assez compliquée. L'œuvre a une particularité qui lui est propre, il s'agit de « l'art de l'interruption » qui sépare les *Nuits* entre elles. En effet, les *Mille et Une Nuits* peuvent être découpés en contes mais aussi en *Nuits*. Ces dernières sont repérables grâce aux différentes formules du narrateur : « *Mais l'aube vient rattraper Schéhérazade, elle se tut. Puis vint les soixante dixièmes nuits [...]* » et des formules de *Schéhérazade* : « *On m'apprit oh Sire bien heureux [...]* ». Précisons que ces interruptions interviennent à un moment précis de la narration pour créer encore plus de suspense, elles fragmentent encore plus le recueil et posent le problème de l'unité et de la continuité. Il y a aussi la question des origines culturelles que revendiquent certains contes. En effet, certains d'entre eux possèdent une filiation précise : un conte juif, chinois, indien, perse, hongrois, etc. Cette distinction se révèle à travers différents

⁷¹ Aarne Thompson est un spécialiste de littérature folkloriste, il a proposé une classification internationale des contes dont l'indexation se fait essentiellement par contes types. Cette première version jugée lacunaire a été revisitée à deux reprises permettant ainsi d'intégrer les *Mille et Une Nuits* qui ne figuraient pas dans le corpus premier des contes.

indices textuels et nous permet, à nous chercheur, de savoir plus exactement de quelle tradition narrative est issu le conte.

Au XIX^e siècle, des spécialistes du conte oriental se sont contredits sur les origines de la typologie enchâssée et emboîtée des *Mille et Une Nuits*. Alors que l'orientaliste *Sylvestre de Sacy* revendique l'appartenance indo-persane de ce procédé d'emboitement, d'autres comme *Aboubakr Chraïbi* revendiquent plutôt l'influence purement arabe. *Aboubaker Chraïbi* confirme que les traductions et les réécritures arabes ont donné aux contes cette forme enchâssée. Pour prouver sa théorie, il remonte à l'Histoire de ce recueil et montre que le procédé qui consiste à ajouter des récits enchâssés au récit initial est d'abord apparu à Bagdad au temps de la civilisation abbasside au IX^e siècle et les traducteurs ont vite appliqué cette technique dans leurs ouvrages. Ensuite, entre le IX^e et le XVI^e siècle lorsque les *Mille et Une Nuits* sont parvenues en Egypte, d'autres contes commencent à y prendre part, à se greffer au noyau initial sous forme de récits enchâssés et emboîtés. Nous retrouvons les traces de cette période à travers la mention de califes Fatimides, Mamelouks et Ayyûbides.

Le conte de *Sindbad* fait donc partie d'un ensemble assez complexe et hétérogène, bien qu'il ait été isolé par les écrivains algériens qui l'ont réécrit indépendamment de son berceau originel, il n'en demeure pas moins l'un des anneaux d'une longue chaîne. Dans ce cas, pouvons-nous l'analyser indépendamment de son recueil ? Quels outils d'analyse pour décortiquer ce conte ? Quelle est sa morphologie ? Comment est-il structuré ?

Quiconque veut aborder un conte indépendamment du recueil *Mille et Une Nuits* se trouve face à un casse-tête insoluble. Comme montré précédemment, les contes des *Mille et Une Nuits* posent le problème de la classification générique à cause de leur contenu, origines et de leur parenté avec d'autres genres littéraires. En plus, les traductions et les versions disponibles sont parfois divergentes. Avant d'étudier ce conte et d'en proposer une analyse, nous voudrions souligner la complexité de la tâche que nous avons rencontré pour classifier et catégoriser ce conte. A quelle théorie se référer ? Quelles approches pour l'analyser ? Est-ce un conte oriental, un conte populaire ou merveilleux ? Nous avons d'abord commencé nos recherches en le considérant comme « conte oriental », sauf que, nous avons rapidement conclu que

cette catégorie est une appellation au regard des origines du conte et non une catégorisation générique. Tout comme un conte russe, turc, suisse ou allemand, les contes des *Mille et Une Nuits* sont appelées contes orientaux, mais aucun travail n'a été sérieusement fait pour donner les caractéristiques génériques de ce genre. Cette appellation a en effet été créée en France au XVIII^{ème} siècle pour distinguer les contes en provenance de l'Orient des autres contes français et allemands. Le choix le plus judicieux selon notre point de vue était de nous référer aux théories de *Vladimir Propp* qui lui-même s'est résolu à classer les contes des *Mille et Une Nuits* dans la catégorie des contes merveilleux :

« Toutefois, la coloration générale des *Nuits* paraît plus merveilleuse que réalistes ; même si une large place y est réservée à la peinture de la vie quotidienne de Bagdad ou du Caire, même si les contes abondent en personnages populaires et vraisemblables, les génies sont beaucoup plus nombreux »⁷²

Vladimir Propp, dans son livre *Morphologie du conte*⁷³ parut en Russie en 1928 a regroupé des contes russes dont il a analysé la structure. Son analyse est déductive car il part du conte pour arriver aux conclusions. En partant de sa conclusion que « *Tous les contes merveilleux appartiennent au même type en ce qui concerne leur structure* »⁷⁴ , nous allons étudier le conte de *Sindbad de la Mer* et analyser sa morphologie.

2. Catégorisation et anonymat des personnages

Dans les contes des *Mille et Une Nuits*, les personnages sont généralement marqués par l'anonymat. Il est très rare de retrouver la biographie du héros ou des autres protagonistes. Les personnages du conte sont des actants plus que des représentants de personnes, ils sont de l'ordre du surnaturel comme les sorciers, les génies et les objets magiques. Les personnages du conte n'ont pas de profondeur psychologique ni d'histoire personnelle et ce sont leurs fonctions qui les caractérisent

⁷² LAVEILLE, Jean-Louis. *Op, cité*, p.115

⁷³ PROPP, Vladimir. *Morphologie du conte*. Paris, Seuil, 1970, p. 33.

⁷⁴ Idem, p.33

:« *La fonction demeure c'est l'incarnation qui change* »⁷⁵. Ils n'ont pas d'identité précise ni un état civil, quand cette dernière est évoquée, elle est vite balayée ou décrite très sommairement. Nous retrouvons cette caractéristique dans le conte de *Sindbad de la Mer* où *Sindbad* est issu d'une famille d'apparence aisée, mais dont le conte ne livre aucun autre détail sur l'ascendance (pas de nom de famille, de détails). C'est une famille anonyme dont seul le père est évoqué dans les souvenirs de *Sindbad* : « [...] *mon père était marchand. Il comptait parmi les grands d'entre les gens, et les plus riches d'entre les négociants* » (p.482)

Les contes des *Mille et Une Nuits* rapportent les histoires des guerriers et de leurs conquêtes comme le faisaient les épopées de l'époque abbasside qui glorifiaient les conquêtes musulmanes. Nous retrouvons dans le conte de *Sindbad* des personnalités historiques qui interviennent dans la narration, ceci est le cas du calife *Haroun al-Rachid*⁷⁶ et son vizir *Giafar*. Mais puisque le conte assure une fonction prescriptive qui consiste à éduquer en donnant l'exemple, certains des personnages historiques sont embellis comme c'est le cas du Calife *Haroun Er Rachid* dont le nom traduit en arabe veut dire *le juste, le loyal*. Il est décrit par la narratrice *Schéhérazade* au début du conte : « *On raconte encore, Sire, o roi bienheureux, qu'il se trouvait du temps du calife Commandateur des croyants, Harun ar-Rashid, dans la cité de Bagdad* » (p.479). Mais la réalité historique est loin d'être aussi authentique car les exigences du discours véhiculé par le conte ont poussé les auteurs à embellir leurs personnages. Nommé calife qui veut dire en langue arabe le successeur et le remplaçant du prophète musulman *Mohamed*, *Haroun Er Rachid* était, selon l'Histoire, loin du portrait glorieux véhiculé par les contes.

Les personnages du conte sont aussi des figures typiques. Ils n'ont pas de portrait défini et précis, ce dernier est généralement déduit à partir des actions de chaque personnage. C'est pour cette raison qu'ils sont désignés par des noms génériques ou des noms communs comme : la mère, le père, les grands parents, le grand frère, etc. Le conte de *Sindbad* ne fait pas exception à la règle, il est très rare que les personnages aient des noms ou des prénoms particuliers. Quand *Sindbad* parle de son père, il utilise

⁷⁵ GILLIG, Jean Marie. *Op. cité*, p.14

⁷⁶ Haroun Er Rachid régna dans l'âge d'or de la civilisation abbasside entre 786 et 809. Il est le cinquième calife de cette dynastie.

l'expression « mon père » mais ne donne jamais de prénom ni de nom de famille, lorsqu'il parle de ses maîtresses, il dit « *Je fis l'acquisition de moult concubines* » (p.490), et c'est de la même manière qu'il parle des « serviteurs », « marchands » et du « roi ». Cette manière de désigner les personnages permet au lecteur du conte de distinguer les classes sociales (entre le roi, le serviteur, le paysan, le marchand, etc.). Et ce qui les distingue est généralement un détail matériel ou physique ou parfois même le rôle qu'ils occupent dans l'histoire. Le roi, par exemple, est reconnu comme tel grâce à ses possessions, son château, et ses richesses : « [...] *le roi Sarandib [...] un monarque puissant et très riche qui faisait preuve de justice, le gouvernait avec sagesse [...] Deux officiers le protègent, celui d'avant porte une lance d'or et celui de derrière une sorte de sceptre couronné d'une émeraude* » (p.540) . Sa manière de gouverner son peuple donne aussi des indices sur sa personne : « *Il se montra exceptionnellement généreux à mon égard et me vêtit d'une robe d'honneur* » (p.541). De la même manière, le lecteur découvre le calife *Haroun Er Rachid* et sa manière de régner et de diriger son peuple : « *Un jour d'entre les jours, le roi lui-même me pria de l'instruire de la façon dont le calife de Bagdad gouvernait son empire. Je lui fis part de son sens de la justice, de l'équité dont il faisait preuve dans ses décisions* » (p 539). Il découvre aussi les caractéristiques du narrataire *Sindbad le portefaix* qui est indiqué comme un travailleur qui œuvre sans relâche : « *voué à la plus grande peine et à l'avilissement* » (p.481). Le lecteur fait d'emblée la distinction entre *Sindbad le portefaix* « *je transporte sur ma tête les charges que l'on me confie contre rétribution* » (481) et *Sindbad le marin riche* commerçant qui vit dans « *un vaste jardin où s'affairaient jeunes serviteurs et esclaves, gens de maison et servantes, dans un déploiement digne de souverains et de sultans* » (p. 479).

Les personnages du conte sont aussi identifiables par des fonctions caractéristiques et particulières qui obéissent au schéma *Quinaire*. Ils ont des fonctions dans l'histoire et ce sont généralement ces dernières qui déterminent leur portrait : le héros est supposé être courageux, loyal et intelligent, les opposants sont là pour l'empêcher d'accomplir sa mission, ils sont malfaisants, haineux et malveillants. Ainsi, les personnages du conte sont désignés par leur comportement, leurs actions et les relations qu'ils entretiennent avec les autres membres de la communauté. Ce n'est pas leur être qui est mis en valeur mais leurs actions. Le héros est reconnu comme tel parce

qu'il arrive à vaincre les monstres. *Sindbad*, le héros du conte, affronte le déchaînement des éléments de la nature et les êtres maléfiques qu'il rencontre sur son chemin et cela l'oblige à paraître toujours sous un aspect positif. Dans le troisième voyage par exemple, *Sindbad* et ses compagnons rencontrent un serpent dévoreur d'hommes : « *C'est alors que nous entendîmes de nouveau le reptile. Il alla de droite à gauche avant de revenir droit sur notre arbre. Il se dressa à hauteur de mon dernier compagnon, l'avalait jusqu'aux épaules* » (p.505). *Sindbad*, grâce à son intelligence et sa perspicacité, arrive à se faire forger un bouclier avec des morceaux de bois pour se protéger contre le reptile. Le lecteur en déduit la part d'intelligence du héros qui sauve sa propre vie par une simple ruse contre l'animal.

La première fonction des personnages que nous relevons du schéma *Quinaire* est celle des adjutants. Ils sont nombreux dans le conte mais ne sont malheureusement pas nommés, leurs seules caractéristiques sont leurs actions. La grande majorité des adjutants dans le conte sont des rois et le lecteur ne déduit cette fonction qu'à travers les actions qu'ils accomplissent car aucune description n'est donnée sur eux. Commençons par l'exemple du roi de Sarandib qui règne sur une île auprès de l'Inde. Après un naufrage, *Sindbad* est accueilli dans son palais et y séjourne pendant une longue durée : « *Il accepta, me combla en retour de ses largesses, m'installa en son palais et me compta parmi ses familiers* » (p.539). Un autre souverain a joué un rôle non négligeable dans la réussite de la quête du héros, il s'agit du roi al-Mihrajan. Lorsque *Sindbad* échoue dans le premier voyage sur une île inconnue, il rencontre des palefreniers du roi al-Mihrajan qui l'emmènent avec eux au palais. Le souverain, après écoute de l'aventure de *Sindbad*, l'accueille dans son palais et lui donne une fonction au sein du royaume :

« Il me combla de richesses, me traita avec bienveillance, m'admit au nombre de ses familiers, m'honora de ses conversations et de ses faveurs. Il me nomma même surintendant du port avec mission de vérifier la cargaison de navires venus au mouillage. » (p.487).

Dans le quatrième voyage aussi, *Sindbad* échoue après un naufrage sur une île peuplée de cannibales, il arrive à s'en échapper et rencontre des marins qui le conduisent chez leur souverain. Ce dernier lui donne une place d'honneur dans le

palais, le gratifie de beaucoup de richesses allant jusqu'à lui trouver une épouse de noble ascendance qui lui permet d'accéder à une classe sociale plus élevée : « *-J'ai l'intention de te marier à une femme de chez nous, vertueuse, parée de tous les attraits, raffinée. Elle est de surcroît belle et riche* » (p.516)

La deuxième fonction des personnages du conte est celle des opposants à la quête. Les opposants sont différents d'un voyage à un autre parce que *Sindbad* ne voyage jamais deux fois dans la même contrée. Ils sont regroupés en trois catégories, la première concerne les monstres des légendes populaires, ils ont souvent une forme monstrueuse, sont féroces et agressifs. Ces êtres surnaturels apportent une aura de merveilleux au conte. Le cyclope est le premier personnage qui a attiré notre attention, il intervient dans le troisième voyage sous l'apparence d'un monstre qui dévore la chair humaine et élimine ainsi tous les voyageurs accompagnants *Sindbad* :

« Un être monstrueux, surgi au-dessus du palais, fondit sur nous. Il avait forme humaine, était noir de peau et si grand de taille qu'il ressemblait à un palmier géant. Ses yeux étincelaient ainsi que des tisons ardents et ses canines ressemblaient à des défenses de sangliers [...] » (p.501)

Nous reconnaissons dans le cyclope une allusion au chant IX de l'*Odyssée* dans lequel *Ulysse* rencontre ce monstre dans l'ancre de Polyphème. D'autant plus que la structure du troisième voyage de *Sindbad* rappelle le moment où *Ulysse* rentre avec ses compagnons dans la grotte du monstre. Issu de la mythologie grecque, cette créature est dans le conte de *Sindbad* une dévoreuse de chair humaine :

« [...] un homme gros et gras [...] plut au monstre qui s'en saisit comme le fait un boucher de la bête qu'il s'apprête à égorger. L'ogre le jeta au sol face contre terre et l'y maintint d'un pied sur le cou, lui brisant ainsi la nuque [...] Il ne cessa de d'engloutir des bouchées jusqu'à ce qu'il eût dévoré toute la chair, sucé les os. » (p.502).

Sindbad s'en échappe de la même manière qu'*Ulysse*, en lui crevant l'œil : « *Nous bondîmes alors et saisîmes solidement deux broches métalliques qui étaient plantées en terre [...] Nous les enfonçâmes dans ses yeux en les maintenant de toutes nos forces décuplées par l'énergie du désespoir.* » (p.503)

La baleine est aussi un obstacle dans le premier voyage de *Sindbad*. Le cétacé endormi, confondu à une île par *Sindbad* et ses compagnons, se réveille sous la chaleur du feu de bois qu'ils ont allumé. Le réveil de la baleine provoque la noyade des tous les voyageurs, sauf de *Sindbad* qui arrive à s'en tirer. Un autre personnage issu de la légende vient altérer la mission de *Sindbad*, il s'agit de l'oiseau Rokh qui surgit dans le deuxième voyage « *Je levai la tête pour mieux regarder ce qui se passait et vis un oiseau énorme, gigantesque de taille, aux ailes démesurées, planant dans les cieux...tellement énorme qu'il pouvait soulever un éléphant et nourrir ses petits de sa chair* » (p.493). Cet oiseau issu de la mythologie arabo-persane provoque l'échouage du bateau et sa destruction, comme le montre les passages suivants tiré du cinquième voyage : « *Alors la femelle du rokh lâcha à son tour son rocher...le sort voulu qu'il s'écrasa sur la poupe, elle se brisa. Le gouvernail éclata en vingt morceaux et nous fumes envoyé par le fond* » (p.525).

Mais les opposants ne sont pas uniquement de l'ordre du surnaturel, ils prennent plusieurs formes dans la principale forme humaine. Ceci est le cas du « *vieillard satanique* » qui exige de *Sindbad* une servitude d'esclavage. Il s'agit d'un vieil homme muet qui va s'accrocher au dos de *Sindbad* et l'obliger à le transporter partout où il demande : « *je ne cessai ainsi de le porter là où il voulait [...] j'étais devenu son captif [...] il serrait ses jambes autour de mon cou* » (p.527). Ce personnage, métaphore de la méchanceté humaine, n'hésite pas à rouer de coups toute personne qui lui désobéit : « *il me talonnait les cotes jusqu'à ce qu'il m'en cuise autant que s'il me donnait du fouet* » (p.526). Les opposants prennent aussi la forme d'éléments naturels comme les tempêtes qui sont responsables de plusieurs naufrages. Dans le quatrième voyage, un vent se déchaîne en milieu de mer : « *[...] jusqu'au moment ou un fort vent debout vint nous contrarier [...] le vent redoubla de violences. La tempête déchira les voiles, les lacéra. Le navire sombra corps et biens* » (p.511). Les opposants prennent aussi la forme d'éléments matériels comme le navire qui succombe aux tempêtes et fait naufrage.

Le navire est un personnage à part entière vu le rôle important qu'il joue dans la narration. Le navire est un élément commun à tous les voyages, il est intrinsèquement lié à l'image de *Sindbad* le marin qui est représenté toujours sur un navire partant vers

les mers indiennes pour troquer les marchandises. Mais cet élément, si important soit-il dans la narration n'est jamais décrit, ni nommé comme le faisant les marins, pirates et conquérants ou matelots d'autrefois qui donnaient un nom à leur navire, parce que vu la nature de leur quotidien souvent solitaire, ils tissaient un lien particulier avec le navire, seul compagnon de voyage. Le navire est comme un compagnon de longues traversées et dans le conte de *Sindbad*, son rôle est très important bien qu'il apparaisse secondaire dans la trame narrative. Nous avons même relevé sa présence dans les deux réécritures de notre corpus et nous verrons un peu plus tard comment cet élément de la narration est repris, réécrit dans les romans et quel nouveau rôle joue-t-il dans le déroulement des événements. Nous considérons donc le navire comme personnage parce qu'il a une fonction particulière dans le conte. Il est certainement un moyen de transport, mais aussi un élément déclencheur des aventures. Si le navire n'échouait pas en mer, les aventures ne se déclencheraient pas et tout se passerait pour le mieux pour le héros *Sindbad*. Les causes du naufrage sont parfois des tempêtes qui renversent le navire ou une fragilité matérielle de ce dernier. Dans le troisième voyage, le navire échoue à cause d'une houle de singes qui s'abat sur eux, abimant les voies et les câbles d'ancrage, ajouté à cela une tempête qui déséquilibre le bâtiment et cause sa perte : « *Le vent souffle en tempête et nous emporte [...] Le bateau s'inclina sous le vent et, drossé à la cote, s'échoua* » (p.500)

Dans le quatrième voyage, le navire fait naufrage après le déchainement d'une tempête pendant qu'ils étaient en mer, le bateau succombe à la violence du vent et de la pluie, projetant ainsi les passagers en mer : « *La tempête déchira les voiles, les lacéra. Le navire sombra corps et biens...jeté dans les flots après le naufrage du bateau ...* » (p.511). De même dans le sixième voyage, une tempête ajoutée à une fragilité matérielle du bateau cause l'échouement du navire en mer et la noyade des voyageurs :

« (Le capitaine) Il se releva, grimpa au grand mat dans le but de carguer les voiles. Mais le vent força et fit se dresser le navire sur sa poupe. Le gouvernail se brisa et nous fumes poussés vers une haute montagne qui se dressait non loin. Notre bâtiment fut drossé à la montagne sur laquelle il se brisa. Son armature éclata et tous les passagers furent précipités à la mer » (p.534)

Outre les adjuvants et les opposants, d'autres personnages interviennent dans les récits sans avoir un grand impact dans l'histoire. Ces personnages sont en grande partie les compagnons de voyage de *Sindbad*. Effectivement, *Sindbad* ne voyage pas seul, il est toujours accompagné de marins, passagers et marchands. Bien qu'il voyage sur un grand navire, les membres de l'équipage ne sont jamais décrits, seulement nommés de façon très générale : « *Une fois parvenu au port, j'aperçu un grand vaisseau sur lequel avait déjà pris place de nombreux passagers, voyageurs et marchands.* » (p.499) Cette désignation sommaire est pareil dans les six voyages, aucun nom ni prénom ne sont mentionnés et aucune description physique n'est attribuée à ces compagnons de voyage : « *J'y fis embarquer mes marchandises en même temps que prenait place un groupe d'autres négociants* » (p.491). Les passagers sont donc des commerçants avec lesquels *Sindbad* noue une relation purement commerciale, ils lui montrent les chemins les plus profitables pour le commerce, échangent et troquent avec lui les marchandises.

En conclusion, nous retenons que les personnages du conte invitent le lecteur à s'attacher, à s'habituer et à s'identifier à eux. Le héros cumule les caractéristiques positives et le lecteur s'identifie à lui. Comme *Sindbad*, le lecteur rêve de voyager, de parcourir le monde et de découvrir de nouveaux horizons. Grâce au conte, le lecteur entre dans un monde merveilleux où monstres légendaires et personnages merveilleux existent. Mais les voyages de *Sindbad* ont aussi autre chose de particulier, il s'agit de leur espace et temporalité qui ont des caractéristiques propres au merveilleux, quelles sont donc les particularités du cadre spatio-temporel du conte de *Sindbad* ? participent-ils à donner au conte ses pouvoirs d'attraction ?

3. L'indétermination spatiale et temporelle

3.1. La géographie du conte entre réel et merveilleux

La majeure partie du conte de *Sindbad* se déroule hors de l'espace réel, sur des îles inconnues et imaginaires dont la localisation est indéterminée. Les îles sont désignées par des noms communs qui ne donnent aucun détail sur leur emplacement comme le montre les passages suivants : « *jusqu'au jour où le sort nous conduisit à une belle île...* » (p.492), « *nous voguâmes d'île en île et de cité en cité* » (p.500), « *c'était un château aux colonnes élevées* » (p.500). Ceci est une caractéristique propre au

monde merveilleux, il laisse libre cours à l'imagination du lecteur en limitant les détails sur le cadre spatio-temporel. L'anonymat des espaces est le terrain de jeux de l'imagination, il installe le mystère et sollicite l'imagination des lecteurs et des écrivains qui veulent réécrire le conte, il ouvre la perspective d'un monde sans limite géographique sur lequel tout peut se greffer.

L'espace omniprésent et que nous retrouvons dans chaque voyage du conte est certainement l'île. *Sindbad* atterrit sur des contrées imaginaires de façon involontaire et cela arrive souvent sur une île inconnue où il ne retrouve aucun repère géographique. Ces lieux jouent dans le conte le rôle de catalyseur qui génère, motive et actionne les épreuves et les déplacements du héros. La caractéristique première et commune à ces îles est qu'elles soient toutes d'apparence paisibles et désertes de tout danger. Mais en s'aventurant dans ses profondeurs, *Sindbad* découvre que ces îles désertes à l'apparence trompeuse abritent de nombreux dangers qu'il faudra affronter. Nous relevons l'exemple de ce passage dans lequel tout semble paisible et calme à propos de cette île :

« Notre temps se passa ainsi jusqu'au jour où le sort nous conduisit à une belle île dont les innombrables arbres pliaient sous le poids de fruits venus à maturités. Les fleurs embaumaient, les oiseaux gazouillaient à l'envi et les eaux coulaient limpides. » (p.492)

Mais bien qu'elle soit paisible, cette île abrite l'oiseau Rokh : « c'était *lui qui avait plongé l'île dans les ténèbres* » (p.493). Dès qu'il arrive aux tréfonds de l'île, *Sindbad* doit rapidement lutter contre cet animal pour sa survie. Nous retrouvons un autre exemple qui concerne l'île du premier voyage, elle est décrite comme un paradis sur terre qui s'avère être le dos d'une baleine endormie depuis des siècles. : « *Nous allâmes ainsi et relâchâmes un jour dans une île qui ressemblait à quelque jardin d'entre les jardins du paradis* » (p.483). Lorsque le cétacée se réveille, le dos de la baleine renverse les passagers qui se noyant en mer :

« L'île s'ébranla et s'enfonça vers les profondeurs abyssales au milieu d'un tourbillon furieux, en des remous qui se heurtaient et engloutissaient les hommes restés sur le rivage ... » (p.484)

C'est aussi le cas de l'île du quatrième voyage, d'apparence inoffensive, elle abrite pourtant une communauté de gens qui « ne portaient aucun vêtement » (p.511). Ces gens sont dirigés par un ogre « *Dès qu'ils apercevaient un étranger sur leur terre, qu'ils le rencontraient dans une vallée ou sur une route, ils s'en saisissaient et le conduisaient chez leur monarque* » (p.512). Mais il n'y a pas uniquement les îles qui sont trompeuses, le château dans le troisième voyage est un lieu d'allure rassurante alors qu'il abrite à l'intérieur un ogre mangeur d'hommes :

« C'était un château aux colonnes élevées, aux murailles imposantes. Un portail à deux vantaux fait de bois d'ébène ouvrait sur l'intérieur...Nous n'apercevions personnes ...C'est alors que le sol trembla sous nos pieds et que dans un grand fracas un être monstrueux, surgis eu dessus du palais, fondit sur nous » (p.501)

Dans le conte de *Sindbad*, les îles qui n'ont pas de noms ni de localisation géographique et sont toutes d'apparence calmes et paisibles, mais à l'intérieur, elles regorgent de dangers. Ces îles font opposition à une autre catégorie d'espace qui regroupe les îles commerçantes. Ces dernières sont nommées, cartographiées dans les cartes géographiques du monde et abritent des gens civilisés. En nous appuyons sur ce constat, nous divisons l'espace du conte en deux catégories : la première regroupe les espaces commerciaux réels, le deuxième regroupe les espaces où vivent les monstres et les êtres anthropomorphes. Cette binarité spatiale donne au conte une binarité codique qui oscille entre réel et merveilleux.

L'espace réel du conte de *Sindbad* regroupe plusieurs pays repérables actuellement dans nos cartes géographiques. La première ville que nous relevons est Baghdâd, la capitale de la civilisation abbasside dont le célèbre port de Bassora est le point de départ des six voyages de *Sindbad* : « *Je descendis sur la rive en m'embraquai avec d'autres marchands à destination de Bassora. Là commença notre traversée* » (p.483). Elle est le point de départ de tous les voyages mais aussi le point de retour de toutes les aventures : « *Heureux de d'être revenu au pays sain et sauf, je regagnai Bagdad, la Cité de la paix* » (p.490). L'emplacement de Baghdâd et des îles alentours est localisé avec détail et précision de sorte que ce conte a même été utilisé par les chercheurs comme un document historique. En effet, les lieux que parcourt *Sindbad*

sont situés dans les routes et les chemins commerciaux les plus populaires de cette période et les spécialistes des *Mille et Une Nuits* ont souvent reconstitué les cartes géographiques de cette époque grâce aux contes des *Mille et Une Nuits* qui se déroulent majoritairement dans des pays situés dans le Sud-Est de l'Asie et de l'Afrique. Le conte de fournit des indices tangibles sur la localisation de nombreuses villes :

« René khawam situe ces contrées dans les régions malaises et indonésiennes, voire parfois plus à l'Est encore »⁷⁷

Ces régions sont situées dans l'Est où nous retrouvons Bagdad et Bassora en l'Iraq et en l'Afrique et le sud de l'Asie où nous retrouvons l'Inde, l'Océan indien et la Chine. L'Inde qui se divise en trois parties dont l'Inde musulmane à Samarkand était une escale très importante pour les voyageurs qui se rendaient en Chine. Elle apparaît dans le cinquième voyage dans le passage suivant : « *De là, nous gagnâmes l'île d'al-Asrat, riche en bois d'aloès qumari, puis, après cinq jours de mer, une autre île où l'on trouvait de l'aloès de Chine* » (p.532). *Sindbad* décrit aussi dans ses voyages une partie du Cachemire du nord de la péninsule indienne. Vu autrefois par les musulmans comme le pays des magiciens et des idolâtres, le Cachemire abritait les trois religions (musulmanes, chrétiennes et hindoues) et est rattaché actuellement à trois pays : l'Inde, la Chine et le Pakistan. Le Bengale situé au Nord-Est du sous-continent indien apparaît aussi dans la description de certains voyages. C'est une ancienne contrée gouvernée pendant la période médiévale par le pouvoir musulman. Elle était une région agricole qui connaissait de grands empires. La Perse connu sous le nom de l'Iran actuellement est aussi présente dans les voyages. Bien qu'elle ne soit pas explicitement mentionnée dans le conte de *Sindbad*, nous retrouvons quelques indices sur elle. La Perse a été conquise par les musulmans au VII^{ème} siècle, elle se trouvait à l'extrême bout du pouvoir musulman et était un lieu de transition qui relie l'Afrique à l'Inde.

Plusieurs indices dans le conte renvoient à ces pays, par exemple dans le troisième voyage, le navire sur lequel voyage *Sindbad* s'arrête au « *pays du Sind* » (p.509), ce nom est à l'origine du fleuve *Indus* situé au Pakistan et qui a donné son nom à l'Inde. C'est aussi l'un des fleuves sacrés de ce territoire. Aussi, l'île du premier

⁷⁷ LAVEILLE, Jean Louis. *Op cité*. p.49

voyage est celle du roi al-Mahardjan, les chercheurs ont déduit qu'elle est certainement située en Inde vu que son nom est issu du substantif indien *maharadjah*, titre composé de *maha* : grand et *raja* : roi. Appellation tenue par les chefs Hindous qui signifie *le grand roi* ou *le roi des rois*. De même pour L'île de *Serendib* reconnue par les spécialistes des *Mille et Une Nuits* comme étant *Ceylan* ou *Sri Lanka*. Elle est située dans l'océan indien et apparaît dans le sixième voyage de *Sindbad*.

« Mon embarcation avait été tirée au sol, un groupe d'hommes au teint noir, peut-être des Hindous, m'entourait [...] Ils m'emmenèrent avec eux [...] Je fus introduit auprès du souverain [...] Il m'apprit qu'il régnait sur cette île, l'île de Sarandib » (p.537-538)

Dans tous les voyages, le lieu d'arrivée effectif est différent du lieu programmé au départ. En effet, alors que *Sindbad* veut faire du commerce et parcourir des routes commerciales bien précises, il se retrouve à chaque fois détourné de son trajet pour atterrir dans un espace inconnu. *Sindbad* n'a jamais le contrôle sur sa destination, il atterrit de façon involontaire dans les endroits les plus dangereux de la contrée : « *jusqu'au jour où le sort nous conduisit à une belle île [...] Le sort me jeta sur son rivage* » (p. 492- p.525). Le point commun entre ces espaces, qu'ils soient merveilleux ou réels, est l'enchantement de l'Orient. *Sindbad* part de l'Ouest à l'Est, de Baghdâd à l'Asie que les arabes d'autrefois voyaient comme terre de découverte, de nouveauté et de richesse. *Sindbad* est ainsi fasciné par ces terres, par cet Orient bordé par les routes commerciales les plus riches.

3.2. Le temps cyclique des voyages

Dans le conte de *Sindbad de la Mer*, il n'y a pas de datation précise sur le moment de déroulement des événements et le lecteur n'a pas assez d'indices qui lui permettent de cerner précisément le jour, l'année et le mois. Les seules indications qui nous orientent vers un temps approximatif sont la mention du nom du calife *Harun ar-Rashid* qui nous permet de cadrer la période Abbasside, mais qui demeure toutefois une dimension temporelle très vaste : « *Au temps du calife Commandeur des croyants, Harun ar-Rashid.* » (p.479). La nomination des pays et des îles nous aide aussi dans notre recherche, car comme nous l'avons montré, ces derniers portent des noms

antiques qui renvoient à des périodes très anciennes. Le temps narratif du conte quant à lui est le passé simple et l'imparfait. Ces deux temps ont une fonction précise dans le conte, ils renvoient au temps de l'innocence et de l'harmonie : « *Des oiseaux gazouillaient et glorifiaient Dieu le Très-Haut sur toutes les langues* » (p.479)

La temporalité dans le conte est une atemporalité parce que le conte n'est jamais précisément daté, il laisse planer le mystère de sorte que le lecteur peut placer les événements dans n'importe quelle période. Le conte est par définition atemporel, le merveilleux qui caractérise ses aventures le rend presque adaptable à tous les temps et les lieux. Le conte de *Sindbad* se déroule sous forme de voyages en mer, ces derniers ont la particularité d'être cadencés par un rythme répétitif. En effet, la répétition de certains phénomènes et événements comme les tempêtes, des naufrages, les marées et les nombreux allers-retours entre mer et terre, confèrent aux voyages une certaine rythmicité. Bien qu'ils soient différents et riches en aventures, les voyages ont un arrière fond répétitif et presque identique et leur rythmicité installe une sorte de temps éternel, un temps qui ne s'écoule pas et qui n'avance pas.

En d'autres termes, la répétition des mêmes événements, départ sur un navire, perte sur une île, affrontements et retour à Baghdâd, donne au temps un caractère cyclique. Puisque d'apparence rien ne change, le lecteur a l'impression que *Sindbad* prend la même route, le même bateau, avec les mêmes compagnons de route et qu'il débarque sur la même île. Cette caractéristique cyclique du temps est très populaire chez les marins qui sont connus par la perte de toute notion de temps en mer, car les nuits, les jours et les îles se ressemblent et se confondent. Les marins n'ont pas conscience du temps qui s'écoule :

« Nous voguâmes d'île en île et de mer en mer ; partout nous accostions pour visiter les lieux, y vendre et acheter. Cela dura jusqu'à ce que, un jour parmi les jours, nous jetions l'ancre devant une grande île qui semblait déserte » (p.524)

Les mois, les jours, les années sont indéterminées et ont une valeur symbolique. En effet, dans le conte, le passage du temps est là pour montrer l'endurance du héros. Les repères chronologiques du conte ne sont donc pas des indicateurs de date, mais de durée. *Sindbad* grandit sans même s'être rendu compte du passage du temps,

quand il revient de son dernier voyage, il prend conscience que plusieurs années se sont écoulées sans qu'il en prenne conscience.

« Je retrouvai mon quartier, rentrai chez moi et fus accueilli par ma famille, mes compagnons et mes amis...Les miens avaient calculés depuis quand j'étais partis pour mon septième voyage. Cela faisait vingt-sept années et ils n'avaient pas d'espoir de me revoir » (p.552)

La temporalité du conte est aussi indiquée par les formules d'ouverture énoncée par le personnage narrateur. Ce dernier prend plusieurs formes et installe une polyphonie dans le conte, mais les deux narrateurs les plus importantes sont *Schéhérazade* qui ouvre le récit en racontant au roi *Shahriyar* les contes merveilleux : « *On raconte, Sire, o roi bienheureux* » (p.479) et nous retrouvons sa formule d'ouverture au début de chaque voyage : « *Lorsque ce fut la trente-huitième nuit, elle dit : On raconte encore, Sire, o roi bienheureux, que Sindbad le portefaix* » (p.481), aussi à la fin de chaque *Nuit* : « *Mais l'aube venait de reprendre Shahrazade, parler n'était plus permis* » (p.481). Les autres formules qui rythment le conte sont énoncées par Sindbad le marin qui raconte à Sindbad le portefaix ses aventures dans l'océan indien :

« Sachez noble seigneur, que mon père était marchand. » (p.482)

« Je vous disais hier, mes frères, que j'avais repris le cours d'une existence des plus heureuses » (p.491)

D'autres formules de chronologie viennent rythmer les événements et la temporalité du conte, mais elles ne donnent pas plus de précisions, elles sont vastes et marquent l'indétermination : « *Mais me revient en l'âme, un jour d'entre les jours...* » (p.491) « *Nous étions en mer, un certain jour* » (p.533). Ces expressions introduisent d'emblée le lecteur dans un monde merveilleux de tous les possibles. Elles marquent le détachement du monde réel et introduit le temps fictif et mythique.

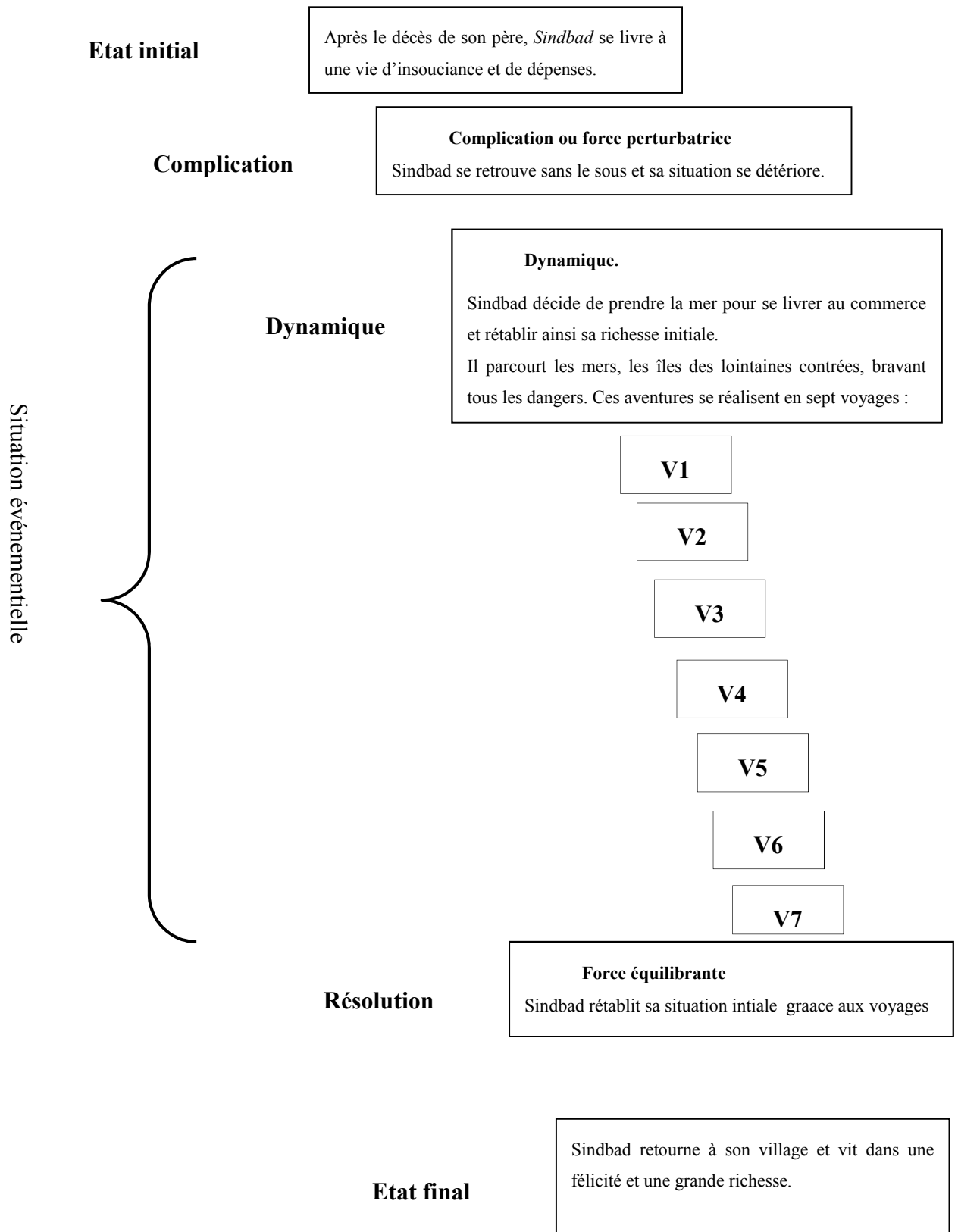
Cette étude morphologique du conte *Sindbad de la Mer* nous a permis de relever le fonctionnement des personnages et du cadre spatio-temporel. Ce dernier est ponctué par des articulateurs chronologiques qui structurent la temporalité et qui maintiennent le lecteur dans une incertitude concernant la durée exacte des voyages et la date exacte de leur réalisation. L'existence de ces formules de chronologie participe à marquer

l'indétermination et l'atemporalité et marque le détachement du conte du temps réel. Elle permet aussi l'installation d'un hors-temps, comme si le conte se passait dans un ailleurs, dans un temps lointain et incertain. Nous pouvons dire que le conte s'inscrit à la fois dans le temps et dans le hors-temps. Dans le temps parce qu'on peut l'inscrire dans une ère historique qui commence par la civilisation abbasside sous le règne de *Haroun Er Rachid*. Dans le hors-temps parce que les voyages ont une durée indéterminée qu'il serait impossible de la calculer et aussi parce que *Sindbad* s'aventure dans des contrées imaginaires régit par un temps merveilleux propre au conte. Quand *Sindbad* quitte Baghdâd, il rentre dans un autre monde, dans une temporalité particulière au merveilleux. Ces caractéristiques spatio-temporelles marquées par l'indétermination donnent libre cours à l'imagination du lecteur et des auteurs qui veulent réécrire le conte. Le temps merveilleux facilite la digression et donne une brèche pour explorer l'imaginaire du conte.

Hormis le cadre spatio-temporel, nous avons remarqué que la structure du conte a un fonctionnement et une structure particulière. En effet, le conte est structuré en Nuits et en voyages, de sorte que chaque voyage et chaque Nuit correspond à une séquence indépendante de la narration. Pour éclairer cela, nous avons appliqué un schéma narratif au conte pour dégager sa structure et mettre au clair son ossature narrative. Le but étant de réutiliser ce schéma dans l'étude comparée avec les réécritures modernes du conte. Effectivement, les écrivains de notre corpus ne se contentent pas de reprendre le personnage *Sindbad*, mais se réapproprient aussi sa structure et son schéma narratif.

Nous voudrions préciser que le conte de *Sindbad* fait partie de l'ensemble narratif des *Mille et Une Nuits* qui représente une chaîne de contes à la structure complexe parce que les contes s'enchâssent et s'emboîtent les uns dans les autres. Rajouté à cela, la multiplication des narrateurs et la mise en place de la technique du flash-back dans le conte de *Sindbad le marin* ne nous a pas laissé la tâche facile. Face à la complexité de la structure générale, nous avons analysé le conte de *Sindbad* indépendamment des *Mille et Une Nuits* et appliqué dessus le schéma narratif tel que proposé par Vladimir Propp.

4. Un schéma narratif clos mais enchanteur



De ce schéma, nous pouvons analyser les grandes étapes du conte. La première situation est marquée par un équilibre, un calme et une sérénité précaires. Elle commence dans le conte par la formule qui ouvre les portes du monde merveilleux.

« Sachez noble seigneur que mon père était marchand. Il comptait parmi les plus grands d'entre les gens, et les plus riches d'entre les négociants. Possesseur de nombreux biens, il était à la tête d'une fortune considérable [...] Je mangeai agréablement, bu les meilleures boissons et fréquentai des jeunes gens » (p.482)

Les situations initiales des contes sont généralement perturbées par la perte d'un parent, d'un amoureux ou de la richesse. Dans le conte de Sindbad, l'élément qui perturbe l'état de sérénité du héros et qui cause le déséquilibre est double :

D'abord la mort du père qui déclenche en premier les bouleversements qui vont suivre :

« Quand il vint à mourir, j'étais en bas âge. Il me laissa en héritage de l'argent, des biens-fonds et des fermes » (p.482).

La mort d'un parent est situation assez répandue dans les contes et se trouve être le principal moteur générateur du désordre psychologique. En effet, si le parcours du héros se résume en réalité à une quête psychologique, la mort d'un parent est la principale cause du trouble affectif

Sindbad est ensuite en proie à un manque affectif qu'il essaiera de combler par les dépenses excessives d'argent, dans les festivités et les concubines :

« Devenu adulte, je mis la main sur tout cela. Je mangeai agréablement, bus les meilleures boissons [...] » (p.482)

Viendra après la prise de conscience soudaine du passage irréversible du temps : « *Je m'imaginai que cela durerait toujours* » (p. 482), et de l'épuisement total de sa richesse.

« Je vécu ainsi longtemps jusqu'à ce que je recouvre la raison et revienne de mon égarement.

Je constatai que ma fortune s'était épuisée et ma situation détériorée effrayé. [...] Les vers d'un poète me revinrent à l'esprit :

[...] Qui rêve de gloire sans plonger dans la peine

« Consume l'existence à guetter l'impossible » (p.483)

Le manque affectif qu'éprouve *Sindbad* suite à la perte de son père et de sa richesse le pousse à combler cette absence par le biais des voyages. Les péripéties lui permettront de retrouver la classe sociale qu'il a perdue, de mûrir et de combler le manque initial.

Ainsi commence la seconde étape du conte dans laquelle les voyages sont l'équivalent d'un parcours initiatique qui fait évoluer le héros d'un état initial à un état final. En effet, le déroulement des événements dans le conte est marqué par des épreuves que le héros doit franchir et c'est à partir de cette mise à l'épreuve que le conte tire sa moralité. Ce n'est qu'après avoir franchi de nombreuses difficultés que *Sindbad* arrive à restaurer l'état d'harmonie du départ. Cette étape du schéma narratif est symbolique puisque la métamorphose du héros d'un état à un autre n'est possible qu'après de nombreux périls. Dans le conte, les épreuves qu'affronte *Sindbad* se répartissent dans les sept voyages. Les affronts et les périls auxquels il fait face sont souvent des métaphores des difficultés rencontrées par tout être humain dans sa vie. En effet, chaque difficulté, chaque obstacle, bien qu'il relève du merveilleux, est une métaphore d'une étape importante de la vie humaine réelle. Le lecteur du conte retrouve ainsi écho à ses problèmes dans les aventures du héros.

Ce cheminement se déroule et se répartit sous différentes formes dans le conte. Les voyages structurent le conte et lui donnent toute sa morphologie, ces derniers ont d'ailleurs tous une structure identique. En effet, les mêmes raisons poussent *Sindbad* à faire les sept voyages dont chacun commence par la formule : « *Mais me revint en l'âme, un jour d'entre les jours, de visiter villes et îles, et d'accroître mes richesses* » (p.491). Dans chaque voyage, *Sindbad* programme un itinéraire de commerce qui n'arrive jamais à bon terme puisqu'il est interrompu par un événement (tempête, naufrage, agression de monstres ou d'animaux sauvages.). *Sindbad* est souvent le seul rescapé de ces accidents et doit apprendre à survivre seul pour assurer sa survie. Après chaque aventure, *Sindbad* reprend le chemin de Baghdâd, retrouve ses amis et sa famille avant d'être à nouveau séduit par les voyages :

« Heureux d'être revenu au pays sain et sauf, je regagnai Bagdad, la Cité de la paix [...] J'achetai

maisons, propriétés et biens fonciers, plus riche désormais que je ne l'avais jamais été » (p.490).

Après ces péripéties initiatiques, *Sindbad* retrouve et restaure l'équilibre initial perdu, il arrive à restituer sa richesse grâce au butin des voyages, mais le plus important, c'est qu'il rentre chez lui plus mature et plus responsable. Les voyages ont joué pour lui le rôle d'épreuves initiatiques qui lui ont permis de passer d'une étape à une autre et d'un âge moins mure à un âge plus mure. Le dénouement du conte est heureux et se concrétise par le mariage du héros et l'acquisition des richesses :

Cet état d'harmonie ne peut se réaliser qu'après dépassement des épreuves, c'est la condition de réussite du héros. L'équilibre restauré vers la fin est plus durable que celui de la situation initiale. *Sindbad* restaure l'état initial et se stabilise dans sa maison et auprès de sa famille :

« Ma femme embarqua et je fis charger tous nos biens [...] Je retrouvai mon quartier, rentrai chez moi et fus accueilli par ma famille, mes compagnons et mes amis » (p. 551-552)

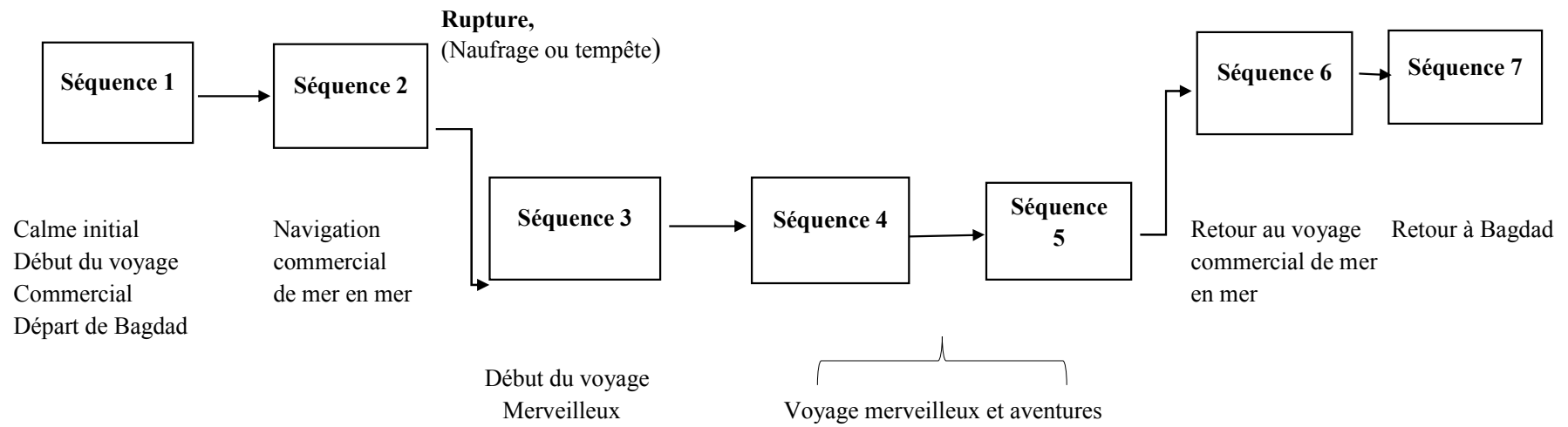
D'un point de vue psychanalytique, nous pouvons dire que le conte fonctionne selon le schéma suivant : un déséquilibre, une tentative de remise en ordre et une restauration de l'équilibre initial. Le vrai voyage de *Sindbad* est en réalité une quête de stabilité, il recherche à combler le manque affectif du départ à travers les nombreux exploits qu'il accomplit. La situation initiale est d'abord bouleversée par un malheur qui frappe sa famille, il s'agit du décès du père qui bouleverse l'état psychologique de *Sindbad* : « [...] de nombreux contes de fées commencent avec la mort d'une mère ou d'un père ; dans ces contes la mort de l'un des parents crée des problèmes angoissants »⁷⁸. En proie à un manque affectif, *Sindbad* décide de quitter le domicile familial et la terre natale pour accéder pleinement à l'indépendance et combler le manque affectif. Les différentes épreuves lui permettent d'accéder à la maturité et à un statut social plus élevé, ils lui permettent de se libérer de ses angoisses de séparation parentale et de parvenir à une situation existentielle indépendante. Son courage et sa bravoure sont récompensés :

⁷⁸ BETTELHEIM, Bruno. *Psychanalyse des contes de fées*. Traduction de : *The Uses of enchantment, the meaning and importance of fairy tales*. Paris, Pocket, 1999, p.19.

« Le héros du conte de fées ne peut se trouver qu'en explorant le monde extérieur ; et, ce faisant, il découvrira aussi l'« autre » avec qui il pourra ensuite vivre heureux, c'est-à-dire sans avoir jamais à connaître l'angoisse de séparation »⁷⁹

D'un point de vue structural, le schéma narratif du conte a une structure bien définie et régulière, il est en conséquence plus pratique et plus facile pour l'écrivain de développer sur un schéma stable et cohérent. Nous avons aussi remarqué que chaque voyage représente une séquence à part entière et obéit à une schématisation narrative indépendante du conte. Cela crée à l'intérieur du conte un emboîtement de séquences. Au nombre de sept, ces séquences représentent chacune un voyage. Les voyages ont donc une structure narrative indépendante et propre à eux et nous la schématisons dans la figure suivante :

⁷⁹ BETTELHEIM, Bruno. *Psychanalyse des contes de fées*. Op, cité, p.22.



Les sept voyages s'emboîtent et s'enchâssent dans le schéma narratif du conte. Chaque voyage est séparé en séquence narrative et possède des caractéristiques propres à lui. Pour les illustrer, nous allons analyser dans l'étude suivante ces différentes séquences narratives qui constituent les voyages. Ceci nous permettra d'expliquer l'existence du temps cyclique dans le conte et de voir comment la structure des voyages renforce la notion d'infinité temporelle. Le voyage est entre autres le premier élément qui apparaît dans les réécritures, cette analyse nous aidera donc à comprendre comment ces caractéristiques joueront un rôle dans les réécritures contemporaines et serviront les discours des auteurs.

Ainsi, chacun des sept voyages de *Sindbad* a pour point de départ le port de Bassora à Baghdâd ; port situé à l'embouchure du Delta du Tigre et de l'Euphrate. A ce niveau, se situe la première séquence narrative qui montre les préparatifs des voyages. *Sindbad* y évoque ses motivations pour les voyages : « *voyager de nouveau et découvrir le pays. Je désirai connaître d'autres hommes et m'adonner à un négoce lucratif* » (p.510). Le départ a lieu au port de Bassora et revêt un caractère purement commercial : « *Je quittai Bagdad pour Bassora où je fis charger mes paquets sur un navire* » (p.510). Cette première étape du voyage est brève et sereine, la formule qui commence les voyages est presque la même « *J'embarquai en même temps que des négociants [...]* » (p.510).

Ensuite commence la deuxième séquence qui marque le début calme et serein du voyage commercial « *Le voyage commença agréablement et dura nuits et jours, d'île en île et de mer en mer* » (p. 510). Rien de dangereux ne se produit dans cette étape et la narration est vite résumée en quelques phrases.

Tout de suite après le calme intervient une rupture soudaine et brutale qui perturbe le voyage. Causée par une tempête, un naufrage ou une panne matérielle du navire, cette étape marque la troisième séquence du voyage. La tranquillité est bouleversée, le rythme et le ton de la narration changent, la description des péripéties se fait plus rapidement et avec plus de détails et de suspens, « *Jusqu'au moment où un fort vent debout vint nous contrarier [...] La tempête déchira les voiles, les lacéra* » (p.511). Le voyage commercial entrepris au départ est interrompu soudainement et *Sindbad* passe du voyage commercial au voyage merveilleux. En effet, les obstacles

marquent le changement et le passage du monde réel au monde merveilleux. Dans ce dernier, Sindbad doit faire face à de nombreux dangers plus périlleux que ceux de la première rupture qui prenaient la forme de naufrages et de tempêtes.

S'ensuivent ensuite les dernières séquences du conte dont la quatrième est caractérisée par un isolement de *Sindbad* dans un endroit inconnu. Cette séquence représente le cœur du voyage merveilleux. *Sindbad* y est souvent isolé dans une île avec certains voyageurs, commerçants et marchands.

La cinquième séquence nous représente *Sindbad*, seul survivant à l'épreuve de l'isolement. Les compagnons et les commerçants qui l'accompagnaient n'atteignent pas cette étape de l'aventure et *Sindbad* doit assurer sa survie et affronter les dangers seul.

Dans la sixième séquence, *Sindbad* s'en sort vainqueur des péripéties, il rejoint un navire et reprend le voyage commercial qu'il avait entamé au départ. Il reconstitue les biens et la richesse perdue et retourne à sa patrie.

La dernière et septième séquence vient restaurer le calme initial. *Sindbad* retourne à Baghdâd et fête ses retrouvailles avec les proches et les amis. Bien que marquée par une joie et l'euphorie du retour, cette séquence est marquée par une envie incessante de reprendre les voyages. *Sindbad* reprend un autre voyage et le schéma recommence cycliquement à partir de la première séquence.

Synthèse

Le conte *Sindbad de la Mer* obéit à un schéma traditionnel marqué par la récurrence des séquences narratives. Toutes les caractéristiques que nous avons relevées précédemment, les personnages merveilleux, l'espace indéterminé et le temps cyclique donnent au conte une structure traditionnelle et close. Tout d'abord, nous avons relevé l'absence de descriptions superflues, le conte donne l'essentiel de l'action pour éviter que le lecteur ne soit déconcentré par un décor merveilleux trop pesant : « *la fiction absolument libre de toute entrave, la concision, la vitesse de l'action et des idées font des contes des genres ouverts et mobiles* »⁸⁰. Les voyages quant à eux sont divisibles en séquences et participent à la structuration du conte. Les voyages répétitifs cyclent le récit et deviennent des points de repères pour le lecteur. La souplesse du tissu narratif familiarise le lecteur avec les événements et donne une rythmicité aux voyages. Ensuite, nous avons relevé une présence assez forte de formules d'ouverture et de clôture qui encerclent chaque voyage créant ainsi une sonorité dans l'oreille du lecteur. Nous pouvons ainsi dire que le conte est un récit court dans lequel les actions s'enchaînent, les péripéties y sont nombreuses et se succèdent rapidement. C'est un récit structuré minutieusement par un schéma narratif simple et bien organisé. Le rapprochement et la ressemblance entre les voyages instaure une rythmicité dans la lecture et familiarise rapidement le lecteur à la trame narrative. Par ailleurs, le conte sollicite et stimule l'imagination par la datation évasive et les espaces merveilleux. La description du réel est souvent très précise, surtout en ce qui concerne la réalité historique et géographique. Cette réalité côtoie simultanément le merveilleux qui se manifeste dans les événements surnaturels. Les personnages du conte, le temps et l'espace oscillent tous entre le réel et le merveilleux. Nous retrouvons à la fois des personnages historiques et imaginaires, des monstres légendaires et mythiques, des espaces géographiques réels et merveilleux. Mais le tout est bien structuré et bien organisé dans un schéma ordonné.

Le conte est souvent comparé à une parabole qui reflète la société qui l'a conçue, ses règles et ses traditions, il est porteur d'héritage et de morale. Issu de la tradition

⁸⁰ PEJU, Pierre. *La Petite fille dans la forêt des contes*, Paris, Robert Laffont, coll. Réponses, 1981, p.14.

orale, il est lié à la couche populaire, il représente le quotidien du peuple dans ses heureux et tristes moments. Il traite de sujets existentiels atemporels comme la mort, le mariage, le veuvage, la naissance, la maladie, la solitude, la vieillesse. Des étapes cruciales dans la vie humaine sont abordées par le héros. Dans le conte, *Sindbad* pose des questions existentielles comme le mal de vivre, le désir d'indépendance, de richesse, la pauvreté, la peur, le malheur, l'angoisse de la mort, de la solitude, de la vieillesse, toutes ces interrogations et ces images ont une force symbolique et restent gravées dans la mémoire du lecteur. Bien que *Sindbad* apparaisse comme un héros fort et brave, le conte livre quand même une part de vulnérabilité et de faiblesse. Cette fragilité lui donne un côté humain et le rapproche du lecteur. En l'occurrence, le conte séduit le lecteur qui se détache de la réalité pour s'évader momentanément dans un monde merveilleux.

« Les lecteurs vont y chercher le dépaysement, l'assouvissement de leurs fantasmes et la justification de leur propre attitude de vie. En réaction à la chape cartésienne qui contrôle toutes les sphères de la vie politique, religieuse et économique, ils raffolent du romanesque des contes qui débrident leur imagination.»⁸¹

Dès le début du conte, un pacte de lecture est installé et le lecteur ne s'étonne pas de voir apparaître des monstres anthropomorphes et des animaux légendaires. Dès le départ, le conte met en garde le lecteur et annonce la prédominance du merveilleux dans ses récits. Le conte a la particularité de faire immerger le lecteur dans sa trame narrative. Grâce à un travail d'imagination, le lecteur a même la capacité de proposer une continuation aux événements de l'histoire.

« Dans lire et écrire des contes, Michel Sanz rapporte les propos de Bruno Bettelheim qui écrit dans sa *Psychanalyse des contes de fées* : « Ces contes, quand nous étions enfants, nous ont introduits dans un univers enchanté dont l'admirable magie nous a permis de donner son essor à notre imagination [...] Chaque fois que les difficultés de

⁸¹ BANCOURT, Pascal. *Les Mille et Une Nuits et leur trésor de sagesse*. Paris, Dangles, 2007, p. 32.

la vie réelle menaçaient de nous accabler, ce qui était souvent le cas⁸²

Le conte de *Sindbad* n'enchanté pas uniquement par l'imaginaire qui s'y trouve, il séduit aussi par l'image enchanteresse de l'Orient. Ses récits sont ancrés dans un monde gouverné par les Califes, les Emirs et les princes. Tout lecteur raffole de ces petites histoires venues de l'Orient. La description détaillée des châteaux, des harems, des souks et de la vie orientale constitue une source de savoir pour le lecteur occidental.

Tous les éléments que nous avons relevés montrent que le conte a un fonctionnement propre à lui. Il véhicule une certaine image du monde et certaines normes de la société et est souvent utilisé à des fins didactiques. Sa forme close est compensée par le merveilleux qui ouvre la porte à l'imaginaire et donc à une infinité de sens. Mais tous les éléments constructifs du conte sont loin d'être simples et inoffensifs, ils sont allégoriques et accomplissent une fonction symbolique. En effet, sous une apparence souvent inoffensive, le conte cache une réelle complexité. La vraie signification est souvent voilée et s'apprête à différentes interprétations. Le conte est un vecteur idéologique et un outil très puissant de critique de la société. Les écrivains qui réécrivent le conte se servent aussi de lui comme d'un vecteur idéologique car le conte a le pouvoir d'atteindre l'inconscient par la force des images archétypiques qu'il véhicule. Ces images sont détournées dans les réécritures de leur portée universelle pour servir les discours des auteurs. Le conte est en effet l'un des genres littéraires les plus proches de l'inconscient, il traite : « des *problèmes les plus sombres des origines* »⁸³ et se situe souvent « à la limite du sens et du non-sens »⁸⁴. Le conte permet une véritable exploration de l'inconscient et du mental humain : « *Vieux contes retrouvés et étudiés, contes écrits et réécrits : l'univers qui s'est mis en place constitue une véritable zone d'exploration mentale où peuvent se retrouver, mais aussi chercher et découvrir, les poètes ou les savants* »⁸⁵. Nous proposons ainsi de continuer notre étude du conte avec le chapitre suivant qui a pour objet l'analyse des pouvoirs symboliques et archétypaux du conte.

⁸² SANZ, Michel. *Lire et écrire des contes : cycle des approfondissements CE2 CMI CM2* (livre de l'élève+ livre du maître), Paris, Bordas, 1992, p.5

⁸³ PEJU, Pierre. *Op. cité*, p.38

⁸⁴ Idem, p.76.

⁸⁵ Idem, p.35.

TROISIEME CHAPITRE

Pouvoirs symboliques du conte

Depuis leur grand succès en Occident, les contes des *Mille et Une Nuits* sont présents dans toutes les littératures. La longévité de cette œuvre a été dûment prouvée et « *ses récits sont semblables aux grandes œuvres littéraires connues. Comme Don Quichotte, Gulliver, Gargantua et Robinson Crusoé sont devenus des mythes littéraires, des personnages comme Aladin, Ali Baba, Shéhérazade et Sindbad le marin font désormais partie de l'imaginaire collectif.* ».⁸⁶ Si les *Mille et Une Nuits* connaissent un tel foisonnement de réécritures, c'est parce qu'ils ont pu répondre aux besoins de chaque lecteur et auteur. Si le conte de *Sindbad* est l'un des contes des *Mille et Une Nuits* les plus réécrits en littérature, c'est parce que les auteurs y ont trouvé réponse à leurs besoins en matière de genre et de discours. Rappelons que dans la première partie, nous avons montré que les contes des *Mille et Une Nuits* étaient sollicitées pour amorcer des modernités littéraires de grande envergure. Cet appel continu au conte persiste jusqu'à l'époque contemporaine dans la littérature algérienne francophone où les *Milles et Une Nuits* nourrissent l'imaginaire et l'imagination des écrivains contemporains.

Mais ces contes qui ont réussi à occuper une place importante dans nos littératures et notre quotidien, les connaissons-nous réellement et profondément ? Souvent destinés aux enfants sous forme d'éditions simplifiées et filtrées de leur érotisme, les contes des *Mille et Une Nuits* nous parviennent sous une carapace innocente et infantile. Selon Claude Bremond, le conte parle intimement au lecteur qui y retrouve une part de son vécu. Chaque lecteur retrouve dans le conte un détail qui lui parle, qui lui correspond, et chaque lecteur s'identifie à un trait particulier du personnage. Le conte parle à tout type de lecteur dans un langage simple et envoûtant. En plus de présenter une matière malléable et flexible, il offre une mine de mystères et de symboles qui invitent à l'approfondissement des recherches.

⁸⁶ BANCOURT, Pascal. *Op, cité*, p. 33

Après avoir montré dans le chapitre précédent que la structure du conte est un terrain propice à la réécriture, nous allons approfondir notre analyse pour creuser dans les profondeurs du conte, car en effet, le conte n'attire pas uniquement par sa structure mais aussi par la profondeur du sens qu'il véhicule : « *Le côté récréatif des contes agit comme une ruse ; quand la vérité entre dans l'oreille sous cet habillage, elle s'insinue dans l'âme de l'auditeur par le biais d'images vivantes* »⁸⁷. Le conte véhicule une parole cachée et un message profond et la réalité y est souvent établie sous couvert de genre inoffensif destiné à éduquer les enfants. Le conte n'est pas une simple création de divertissement, c'est un médiateur de discours et de messages symboliques. Notre travail en tant que chercheur est d'aller à la rencontre de ces indices et de creuser leur sens profond.

L'attrait des écrivains pour ce conte ne dépend pas uniquement de ses qualités morphologiques, mais aussi de sa portée psychologique. Notre objectif ne consiste pas à donner des interprétations exhaustives, mais de proposer à l'aide de la psychanalyse une interprétation des symboles récurrents. Vu la diversité des significations que nous pouvons en faire et la richesse symbolique de ce conte car « *comme toute production artistique, le sens le plus profond du conte est différent pour chaque individu, et différent pour la même personne à certaines époques de sa vie* », nous allons analyser les symboles récurrents entre le conte et ses réécritures.

Pour éclairer au mieux la profondeur symbolique du conte *Sindbad de la Mer*, nous faisons appel aux approches du conte proposées par la psychanalyse. Cette dernière nous aidera dans l'interprétation et le déchiffrement des symboles. *Sindbad* est connu pour être un marin naufragé à plusieurs reprises. Ce qui le caractérise est souvent l'éloignement de la terre natale, la solitude, la mort et l'exil. *Sindbad* est aussi un personnage animé par le désir de voyage, de découverte et d'exploration, mais il est aussi attaché à sa terre natale et sa famille. Quelles interprétations pourrions-nous donner au parcours de *Sindbad* ? Quelle sont les figures mythiques présentes dans le conte et comment les interpréter ? Les voyages de *Sindbad*, sont-ils involontaires ou avisés ? Répondent-ils à un besoin psychologique particulier ? *Sindbad de la Mer* est-il

⁸⁷ BANCOURT, Pascal, *Op, citée*. P. 5

simplement un conte destiné à divertir le lecteur, ou véhicule-t-il un message beaucoup plus profond ?

1. Qu'est-ce qu'un symbole ?

En linguistique, le symbole est un signe qui s'inscrit entre le signifiant et le signifié. Il n'est pas un signe linguistique à part entière, ni conventionnel, ni arbitraire, mais s'inscrit entre les deux dichotomies signifié/signifiant. L'imaginaire du conte cache une pensée hermétique profonde et ses symboles (dits aussi allégories) ont une résonance dans le psychisme : « *Au-delà d'une lecture immédiate aisément intelligible, ils invitent à ranimer l'enseignement dont ils sont porteurs.* »⁸⁸. Les symboles sont des messages hermétiques qui ont la capacité de pénétrer l'inconscient humain et le conte utilise cette force pour faire passer des messages de grandes importances sous une forme simplifiée. Citons pour exemple les contes de fées de Charles Perrault et des frères Grimes qui utilisent leur force symbolique pour parler aux enfants en bas âges de sujets tabous comme l'inceste et l'adultère. Le conte utilise un langage suggestif, utilise la force de l'image et des symboles pour transmettre des messages qui échappent à l'intellect ordinaire. Les images que véhicule le conte trouvent leur écho dans les profondeurs de l'inconscient humain.

« Les fantasmes présents dans les contes sont diverses et renvoient aux processus de l'inconscient. Le merveilleux est là pour les habiller sous une forme qui les rend acceptables et désirables »⁸⁹

Le conte a presque le même fonctionnement que le mythe en littérature et les deux sont réécrits pour leurs pouvoirs symboliques. Il est certain que le conte et le mythe ont su répondre aux questionnements de l'humanité, selon Pierre Brunel, toute littérature « *rencontre inévitablement à un moment ou à un autre le mythe* »⁹⁰ et le mythe se trouve à la base de toutes les littératures. Pierre Sellier tente de donner une définition et un éclairage terminologique sur la notion de mythe littéraire dans son article « *Qu'est-*

⁸⁸ BANCOURT, Pascal. *Op, cité*, p. 17

⁸⁹ Idem, p.59

⁹⁰ BRUNEL, Pierre. *Dictionnaire des mythes littéraires* (1988), Monaco, Du Rocher, 2ème éd. 1994, p. 11.

ce qu'un mythe littéraire ? »⁹¹ il en parle comme d'une histoire imaginaire, symbolique et universelle aux origines indéterminées qui apporte des réponses à des questions existentielles : « *Un mythe est une histoire, une fable symbolique, simple et frappante, résumant un nombre infini de situations plus ou moins analogues.* »⁹².

L'abondance des symboles est l'un des caractéristiques essentielles du conte. Le symbole touche l'inconscient de chaque personne ou du moins « *beaucoup d'entre eux* »⁹³. La surabondance des symboles et la richesse de leurs interprétations font que toutes les études psychanalytiques faites sur le conte demeurent partielles : « *dans l'écheveau des images, la psychanalyse ne suit que quelques gros fils* »⁹⁴. En effet, le conte est caractérisé par la multitude d'interprétations et les différentes lectures qu'il offre. Il est aussi un brassage d'éléments complexes et de situations compliquées, le héros par exemple doit se retrouver dans une situation complexe, problématique et angoissante de laquelle il se libèrera. En conséquence, le conte véhicule la notion de destinée, il contient des réponses d'ordre métaphysique comme la réflexion de l'homme sur des questions existentielles : le fatalisme, le déterminisme, la liberté, la mort, etc. Ces différents éléments montrent que la frontière entre le conte et le mythe est très infime. Bien que le conte ait souvent été différencié du mythe littéraire, les écarts qui les sépare sont de l'ordre de la nature morphologique et de l'accentuation de ces éléments, par exemple, le conte est plus accentué symboliquement par rapport au mythe. Dans les analyses suivantes, nous allons montrer la portée symbolique du conte et sa force psychanalytique qui font de lui un genre littéraire à double sens.

1.1. Le conte et le développement psycho-affectif

Le conte est un outil très efficace dans le développement psycho-affectif de l'enfant et de l'adulte. Par ses images archétypales et ses symboles, il a la capacité d'atteindre les profondeurs de l'inconsciente humaine. La première fonction du conte est celle qui agit sur le psycho-affectif du lecteur. Grâce à ses images, le conte parle au lecteur dans un langage d'apparence subtil mais qui véhicule des archétypes universels

⁹¹ SELLIER, Philippe. Qu'est-ce qu'un mythe littéraire ? Dans *Littérature*, n° 55, oct. 1984, p. 112-26.

⁹² Idem., p. 116

⁹³ Idem., p. 118

⁹⁴ Idem., p. 119

que tout le monde peut reconnaître. En littérature de jeunesse, il est destiné à l'enfant pour l'aider à vaincre ses angoisses et ses conflits intimes comme l'ont démontré les théories de Sigmund Freud dans *l'Interprétation des rêves*. Dans ce livre, Freud cite l'exemple de l'enfant en phase phallique qui est amené à affronter des angoisses sexuelles. A cette étape de la vie sexuelle infantile, le conte est très recommandé car il offre des réponses aux angoisses de l'enfant. Ces derniers lui apprennent que c'est en respectant les normes de la société que le Surmoi prendra le dessus sur le Sa : « *Tandis que l'intrigue du conte évolue, les pressions du ça se précisent et prennent corps, et l'enfant voit comment il peut les soulager tout en se conformant aux exigences du moi et du surmoi* »⁹⁵. L'enfant apprend que la maturité vient en refoulant, renonçant à certains désirs. En renonçant au Sa il peut faire son entrée dans la communauté des adultes. Le conte apprend aussi à l'enfant que ses fantasmes ne sont pas honteux, ni avilissants et qu'il n'est pas le seul à les éprouver, mais qu'il doit les structurer et les dompter pour les dépasser :

« Ils lui parlent de ses graves pressions intérieures d'une façon qu'il enregistre inconsciemment et- sans minimiser les luttes intimes, les plus sérieuses suscitées par la croissance –ils lui font comprendre par l'exemple qu'il existe des solutions momentanées ou permanentes aux difficultés psychologiques les plus pressantes »⁹⁶

Le conte aide l'enfant à comprendre ses désirs et à avancer sainement dans la vie. Il joue un rôle dans la construction psychologique de l'enfant et dans son éducation en lui proposant un schéma des normes comportementales à suivre dans une société, il facilite ainsi son entrée dans le monde des adultes. En s'identifiant aux situations problèmes que rencontre le héros, l'enfant peut venir à bout de ses angoisses. En effet, le conte propose aux enfants des situations auxquelles ils peuvent facilement se reconnaître, il leur permet de comprendre leurs angoisses, leurs souffrances, leurs peurs et leur explique comment les affronter. Le conte livre un message très souvent optimiste : le passage à l'âge adulte est difficile, mais demeure possible :

⁹⁵ BETTELHEM, Bruno. *Op, cité*, p.16.

⁹⁶ Idem., p16

« Si au lieu de se dérober, on affronte fermement les épreuves inattendues et souvent injustes, on vient à bout de tous les obstacles, et on finit par remporter la victoire (...) L'aspect positif du conte de fées est que l'identification aux héros met l'accent sur la lutte par les diverses épreuves. Ce qui ressort c'est le cheminement -épreuves/obstacles- à surmonter et non la fin (le méchant finit par perdre) »⁹⁷

Des études psychanalytiques confirment que les images existantes dans le conte restent gravées dans l'inconscient et que ce sont généralement les images d'apparence simples et inoffensives qui ont le plus grand impact. Sous une forme inoffensive et simple, le conte cache une réelle complexité et ses profondes significations sont dissimulées. Tout est symbolique dans un conte et fait appel à plusieurs interprétations. Sous une sagesse apparente, il traite des sujets tabous avec simplicité : « *Le merveilleux est là pour les habiller sous une forme qui les rend acceptables et désirables* »⁹⁸.

Les fonctions du conte apparaissent par exemple dans le discours prescriptif et didactique de ses narrateurs. Ainsi, nous retrouvons la fonction prescriptive dans le récit-cadre des *Mille et Une Nuits* où *Schéhérazade* raconte au roi *Shahrayar* une infinité de contes pour le rationaliser et l'empêcher de continuer son projet meurtrier. En racontant au roi des histoires sur des souverains et des califes justes et loyaux, *Shéhérazade* amène délicatement *Shahrayar* à remettre en question sa politique et ses décisions. Son objectif est atteint puisque dans certaines versions des *Mille et Une Nuits*, *Schéhérazade* est libérée vivante vers la fin de ses récits et dissuade le roi de son projet.

Sindbad le marin est à l'image de *Schéhérazade*, les deux veulent éduquer à travers des récits. Ils utilisent le récit pour transmettre leur message de manière implicite. Le conte de *Sindbad* est raconté sous forme de leçon dans laquelle nous retrouvons le *Sindbad* marin qui raconte et apprend à *Sindbad* le portefaix que la richesse est le résultat de longues années de voyages. Au tout début du conte, *Sindbad* le portefaix, épuisé du dur labeur quotidien qui l'affaiblissait, se plaignait et se

⁹⁷ BETTELHEM, Bruno. *Op, cité*, p.24

⁹⁸ Idem, p.59

lamentait devant la demeure de *Sindbad* le marin et implorait Dieu de rétablir la justice dans le monde :

« Combien de malheureux harassés
Jouissent d'un tel repos sous de si frais ombrages ?
Et moi ma fatigue ne cesse de croître,
Lassitude m'accable tant s'accroissent mes
charges. » (p.480)

En l'accueillant chez lui, après avoir écoutés ses implorations, *Sindbad* le marin lui raconte ses aventures et les dangers qu'il a affrontés. Il lui transmet une leçon de morale dans laquelle le travail est à l'origine des plus grandes satisfactions intérieures : « *Je n'ai atteint au bonheur dans cette maison où tu me vois qu'après d'innombrables épreuves et d'immenses peines* » (p.482).

1.2. Analogie entre le conte et le rêve

Le conte a une fonction aussi thérapeutique grâce au parcours initiatique qu'il offre au lecteur. Tandis chez l'enfant, le conte est utilisé comme outil pour préparer et guider l'enfant vers l'âge adulte, chez l'adulte, le conte est aussi proposé dans certains cas comme thérapie. En effet, certaines personnes manifestent à l'âge adulte certaines angoisses non résolus pendant leur enfance, le conte leur est proposé car il les renvoie à un stade initiatique antérieur qui les libère de ces angoisses. L'adulte s'identifie au héros du conte et suit son chemin, il affronte ses angoisses et ses peurs et parvient ainsi à franchir toutes les péripéties indispensables à la maturation. Cette thérapie est une sorte d'immersion en soi-même pour soigner la psyché et changer les archétypes qui l'habitent. Le conte devient ainsi sans aucun doute un langage pour l'inconscient qui participe au processus de maturation et d'individuation des adultes.

Mais d'où le conte tire ses pouvoirs symboliques ? Et comment cela fonctionne-t-il ? Le conte tire sa force des symboles qui lui donnent la capacité d'atteindre la psyché humaine (identité personnelle de chaque personne). Le conte regorge de symboles qui font de lui le terrain de prédilection des recherches psychanalytiques. Ces dernières le comparent souvent au rêve car les deux fonctionnent pareillement et partageraient vraisemblablement les mêmes images :

« Nicole Belmont dans *Poétique du conte*, [...] a montré que si le conte et le rêve sont des objets très

différents, ils fonctionnent néanmoins de manière
similaire”

Les psychanalystes ont montré des analogies très pertinentes entre le conte et le rêve. Sigmund Freud a retrouvé des symboles récurrents entre les deux, il a montré que les images qui apparaissent dans le rêve sont présentes aussi dans le folklore, dans « *toutes les représentations collectives, populaires notamment : dans le folklore, les mythes, les légendes, les proverbes, les jeux de mots courants* »⁹⁹. Ainsi, chaque lecteur pourrait retrouver dans le conte des images d'un rêve déjà fait.

Le rêve est la scène sur laquelle se manifestent les désirs inconscients sous forme d'images codées. De même que le conte qui est aussi le lieu de la manifestation de ces désirs : « *Les fantasmes présents dans les contes sont divers et renvoient aux processus de l'inconscient* »¹⁰⁰ car le conte est un message codé dont le destinataire est l'inconscient humain : « *Leurs symboles (métaphores) masquent des vérités difficiles à rationaliser, que les facultés humaines ordinaires n'appréhendent pas facilement, mais que l'être intérieur leur est très réceptif.* »¹⁰¹. Le processus psychique du rêve est identique à celui du conte, les deux sont la transformation d'un contenu latent en contenu manifeste, ils sont la traduction des : « *représentations verbales en représentations figurées, en images visuelles* »¹⁰². Le travail du rêve est en effet une concrétisation des désirs les plus enfouis sous formes d'images qui ne contredisent pas les valeurs du Moi. Les images du rêve échappent de cette manière à la censure du Moi. De même que le conte qui traduit les désirs les plus refoulés de l'homme et les représente sous couverture merveilleuse. Les fantasmes du réel s'y manifestent alors sous couvert inoffensif :

« Quête du héros, désir de réussir, fantasme d'omnipotence, dépassement du conflit, et toutes autres modalités de la réalité psychique sont les matériaux qu'utilisent le conte merveilleux, et ce sont en partie les mêmes que dans le rêve puisqu'il s'agit là également de la réalisation d'un désir » (p. 59).

⁹⁹ FREUD, Sigmund. *L'interprétation des rêves*, Paris, Presse universitaire de France, 1967, p.265.

¹⁰⁰ GILLIG, Jean- Marie. *Le conte en pédagogie et en rééducation*, Paris, Dunod,1997, p.59

¹⁰¹ BANCOURT, Pascal. *Op, cité.* p. 59

¹⁰² BELMONT, Nicole. *Poétique du conte, Essai sur le conte de tradition orale*, Paris, Gallimard, 1999, p.22.

Freud a conclu de ses études sur les analogies que le conte est une production psychique qui fonctionne pareillement que le rêve : « *La symbolique du rêve conduit bien au-delà du rêve ; elle n'appartient pas en propre au rêve, mais domine de la même manière la figuration dans les contes* »¹⁰³. Bien que le rêve permette la manifestation des fantasmes, le conte est considéré comme étant plus apte à les concrétiser. Effectivement, le rêve ne donne pas de solution au conflit (de l'angoisse ou du désir), il se contente d'en donner une scénographie. Il transforme le désir en image, lui donne un signifiant, mais ne résout pas l'angoisse qui l'accompagne. Le conte par contre propose des solutions au lecteur en l'invitant à faire un travail intermédiaire entre l'inconscient, le conscient et le préconscient : « *En utilisant sans le savoir le modèle psychanalytique de la personnalité humaine, ils adressent des messages importants à l'esprit conscient, préconscient et inconscient* »¹⁰⁴. En effet, le conte est un lieu où se rejoignent réalité et fiction et qui fait en sorte que le lecteur transporte la solution proposée par le conte dans le réel. Sigmund Freud a montré à cet effet que le conte est une prolongation qui concrétise le rêve et qui permet de rendre tangible les images rêvées. Puisque les images du rêve sont identiques à celles du conte, Freud a déduit qu'interpréter le rêve permettrait de comprendre le conte et qu'interpréter le conte permettrait de comprendre le rêve. Freud s'est donc servi du folklore pour analyser le rêve et inversement.

Comme dans le rêve le lecteur retrouve dans le conte le reflet de ses désirs. Les deux donnent vie à nos désirs sous forme d'images. Cette analogie nous permet de comprendre l'influence du conte sur le lecteur d'aujourd'hui. Le conte qui a fasciné autrefois, continue à fasciner les lecteurs et les écrivains d'aujourd'hui par la force de ses images. Le conte est un langage universel qui parle à l'inconscient humain et selon Pierre Péju, le conte « *est aussi intime et aussi universel que le mouvement du rêve* »¹⁰⁵. Ce rapport entre le conte et le rêve est exploité par les auteurs contemporains chez qui nous retrouverons certains motifs récurrents du conte comme le voyage, la mer, la solitude et l'errance du personnage marin. Le conte devient un outil qui leur assure une bonne transmission de leurs discours, il devient une valeur sûre et garantie. Dans

¹⁰³ FREUD, Sigmund. *Sur le rêve*, Paris, Gallimard, 1988, p. 147.

¹⁰⁴ BETTELHEIM, Bruno. *Op. cité*, p. 16

¹⁰⁵ PEJU, Pierre. *Op. cité*, p. 61.

l'analyse suivante, nous allons d'abord relever puis essayer de déchiffrer les symboles du conte. Nous proposerons ensuite à l'aide de la psychanalyse une interprétation de certains motifs récurrents entre le conte et les réécritures, cette analyse nous servira dans les parties suivantes à mieux comprendre le sens et le travail des réécritures.

2. Le désir de voyage dans le conte de Sindbad

Le voyage dans le conte de Sindbad occupe un rôle primordial parce que sans voyage, il n'y a pas d'actions. Le voyage est en effet le principal moteur de l'histoire et vu son importance, certains chercheurs des *Mille et Une Nuits* l'utilisent comme critère pour classer les contes. Ils classent par exemple le conte de *Sindbad* comme « conte extra muros »¹⁰⁶ parce que le voyage se fait en dehors du lieu de départ (Baghdâd) et toutes les aventures en lieu dans des contrées très lointaines du pays natal. Les voyages de *Sindbad* sont une brèche vers l'imaginaire qui invite les écrivains à explorer cette ouverture. Vu l'importance du voyage dans les réécritures de notre corpus et sa récurrence, nous nous sommes demandés, quel sens pourrait revêtir le voyage dans le conte ? Nous avons montré précédemment que le voyage structure le conte en sept séquences narratives, c'est un noyau primordial dans l'enchaînement du schéma narratif, nous montrerons maintenant quel sens et quelles interprétations lui accorde la psychanalyse du conte.

Sindbad et ses aventures rappellent l'*Odyssée* d'Homère où *Ulysse* navigue d'île en île, fait face aux naufrages et aux dangers. Mais contrairement à *Ulysse*, *Sindbad* déclare au départ vouloir faire des voyages pour le commerce : « *Je constatai alors que ma fortune n'était épuisée [...] Je m'en fus acheter des marchandises, toutes sortes d'objets et un nécessaire de voyage* » (p.482-483). Le commerce est effectivement l'une des raisons qui poussent *Sindbad* à voyager. Par contre, après approfondissement de notre lecture, nous avons constaté que le commerce et la richesse ne sont que des prétextes pour des motivations bien plus profondes que la psychanalyse nous a aidés à déceler.

¹⁰⁶ LAVEILLE, Jean Louis. *Op. cité*, p.133

L'une des raisons qui poussent profondément *Sindbad* au voyage est la même qui pousse les vrais marins à la navigation. Après une prise de conscience assez douloureuse de sa situation sociale, *Sindbad* déclare vouloir voyager et tout quitter pour pouvoir se réaliser. En réalité, cette pulsion vise la libération du Moi pour mieux connaître l'être intérieur. Cette pulsion est nommée par Jung Gustav Carl par « pulsion d'individuation ». Ce phénomène se répète souvent chez les marins qui, pour arriver à une construction psychologique individuelle indépendante d'une psychologie collective, choisissent l'isolement en mer. Selon la théorie Jungienne, l'individuation est un processus psychique qui pousse le sujet à la réalisation de soi-même et à son accomplissement à l'écart de l'identité collective. Par le biais de ce phénomène, le Moi entre en contact avec le Sa (inconscient), ces deux entités opposées se rencontrent et permettent l'émergence de l'être entier : « *L'individuation n'a d'autre but que de libérer le Soi, d'une part des fausses enveloppes de la persona, et d'autre part de la force suggestive des images inconscientes.* »¹⁰⁷. Selon Jung, ce processus de réalisation de soi ne peut se manifester que chez l'être adulte, au moment où toutes les instances sont bien formées et bien mises en place.

Ce processus comprend deux stades dont le premier se manifeste par une volonté de découverte de l'inconnu : accompagnée d'un désir d'éloignement et d'exploration. La deuxième est une volonté contradictoire à la première, mais en même temps complémentaire, elle comprend un désir de stabilité. Ces deux tendances contradictoires et opposées représentent deux phases chez l'adulte qui d'un côté veut se libérer du lien parental qui le maintient avec sa terre natale, et qui veut de l'autre côté se libérer des liens pour accéder à l'âge adulte. Il ne peut accéder à l'âge adulte qu'en rompant avec l'espace protecteur de la mère et du père, et donc de la terre natale. Il doit lutter contre cette dépendance affective de parenté, pour se développer en tant qu'être à part entière et devenir enfin adulte.

¹⁰⁷ JUNG, Carl Gustav. *Dialectique du moi et de l'inconscient* (1933). Trad. Docteur Roland Cahe, Paris, Gallimard, coll. Folio Essais, 1964, p. 117

Ainsi, *Sindbad* passe par ces deux stades dans lesquels il éprouve au départ une forte envie de quitter sa terre natale pour une réalisation de soi. Il veut se libérer de la dépendance parentale, après avoir fait preuve d’immaturité et d’insouciance : « *Il me laissa en héritage de l’argent, des biens fonds et des fermes. Devenu adulte, je mis la main sur tout cela* » (p.482), il veut accéder à l’âge adulte et devenir responsable et mûre : « [...] *jusqu’à ce que je recouvre la raison et revienne de mon égarement* » (p.482). Le seul chemin qui peut lui offrir l’indépendance affective qu’il recherche est l’éloignement de la famille et de la terre natale, le départ vers l’inconnu où le dépassement de certains nombres d’obstacles lui permet de réaliser son objectif. Mais très vite perturbé par la solitude et l’éloignement, il trouve refuge dans le temps cyclique qui se répète à chaque voyage et qui lui procure stabilité et ancrage dans le temps. *Sindbad* cumule les deux oppositions liées à la pulsion d’individuation, il veut à la fois se libérer des dépendances affectives, mais se retrouve très rapidement rattrapé par le besoin de retrouver sa famille et sa terre natale. Cela se reflète dans le schéma narratif où les voyages sont cycliques, pleins de départs et de retours. Le voyage de *Sindbad* peut être qualifié de voyage initiatique dans la mesure où il vise à combler le manque initial. *Sindbad* fait plus précisément un voyage de découverte de soi-même, un voyage vers la maturité qui conduit à l’âge adulte. Nous constatons cela vers la fin du conte où le dernier voyage de *Sindbad* aboutit à une maturité couronnée d’un mariage : « *une intégration sociale en principe à la place du père* »¹⁰⁸. A la fin, ce n’est qu’après acquisition d’un statut supérieur et restitution de la situation initiale que *Sindbad* décide de mettre fin aux voyages.

2.1. La mer mère ou mal de terre ?

Au cours de notre analyse, nous nous sommes demandés : pourquoi *Sindbad* éprouve-t-il le besoin de quitter la terre ferme pour rejoindre la mer ? Quelles interprétations pouvons-nous en déduire ? Dès qu’il pose pieds sur terre, bien qu’il y éprouve une immense joie : « *Je revins dans mon quartier et rentrai chez moi [...] le cœur en paix et heureux* » (p.498), *Sindbad* est très rapidement gagné par le désir de rejoindre la mer et de reprendre la frénésie des voyages : « *Mais j’éprouvai bientôt le*

¹⁰⁸ LAVEILLE, Jean Louis. *Op. cité*, p.143

besoin de voyager » (p.499). Notons qu'aucun des sept voyages et qu'aucune aventure n'a lieu sur terre et que *Sindbad* est beaucoup plus motivé par les voyages maritimes que par les voyages terriens. *Sindbad* ne cesse de naviguer de mer en mer comme si l'eau lui procurait ce que la terre échouait à satisfaire.

Sindbad retrouve dans le voyage en mer une sorte de compensation au manque affectif du départ. Il trouve dans la mer un repos et un dédommagement psychologique. Après avoir perdu son père et vécu une période d'insouciance dont les conséquences n'ont pas tardé à apparaître, *Sindbad* décide de fuir la dépendance parentale et cela se traduit par la fuite de la terre natale. Il se réfugie en mer à l'écart de la terre ferme et retrouve dans les îles et les nouvelles terres une consolation à sa tristesse, il construit de nouveaux repères et la mer devient son contenant psychique.

L'apparition de la mer dans le conte a plusieurs interprétations, mais la plus intéressante concerne son rapprochement avec la figure maternelle. En effet, il existe une analogie entre l'eau de mer et le ventre de la mère. Ceci est possible si l'on compare le balancement du bateau dans la mer au balancement du bébé dans le ventre de sa mère. La mère nourrit, protège, donne la naissance et berce, elle est le symbole du renouveau et de la naissance. *Sindbad* ne cesse de retourner en mer, métaphore de la mère archaïque qui le nourrit et en effet, pour le marin la mer est la source qui le nourrit et le récompense de son travail. Sigmund Freud quant à lui qualifie ce retour en mer de fantasme du « retour intra utérin ». Il explique que toute personne, une fois arrivée à un certain stade de maturité, éprouve le besoin inconscient de retourner un état d'avant la naissance. En effet, avant sa naissance, le fœtus beigne dans le liquide amniotique comme dans un bonheur extrême. Cette période de la vie fœtale est perçue comme un paradis originare que l'inconscient voudrait reconquérir. Sándor Ferenczi a approuvé cette théorie de Freud en désignant ce stade fœtal de « stade de toute puissance »¹⁰⁹ dans lequel la personne est déchargée et libérée de tout désir. Le désir de retrouver cette matrice première s'explique par un désir primaire de retrouver une vie antérieure sans entraves, libre et sans angoisses. Ainsi, les psychanalystes ont retrouvé

¹⁰⁹ FERENCZI, Sandor. Développement du sens de la réalité et ses stades dans *Psychanalyse 2 : œuvres complètes 1913-1919*. Traduit par Judith Dupontet Myriam Viliker, Paris, Payot, coll. Science de l'homme, 1970, p. 51-65.

la manifestation de ce désir chez les marins qui rapprochent l'eau de mer à l'eau du ventre maternel. En conséquence, le voyage en mer serait en réalité une volonté inconsciente de retrouver un état d'avant la naissance. L'attrait de *Sindbad* pour la mer est donc un fantasme de retrouver un état antérieur d'insouciance. La naissance elle-même étant perçue par Freud comme premier angoisse auquel est confrontée la personne.

Mais bien qu'il ait un fort désir d'indépendance, *Sindbad* retourne à chaque fois à sa terre natale fuyant cette mer tant recherchée. Il fait d'incessants allers-retours entre la mer et la terre. La raison de ce déséquilibre est expliquée en psychanalyse par la présence de cétacés dans l'eau de mer. Le cétacé est en effet un personnage assez intrigant dans la littérature et en psychanalyse.

2.2. Les monstres marins : le cétacé et le complexe d'Œdipe

En littérature, la présence de monstres cétacés est récurrente, ils retardent le retour d'*Ulysse* dans l'*Odyssée*, interviennent dans l'*Illiade* et dans la religion avec Jonas et le ventre de la baleine. Dans le conte de *Sindbad*, les marins rencontrent des monstres qui ont souvent la forme de cétacés. Nous relevons par exemple le premier voyage dans lequel le navire est renversé par une baleine confondue avec une île, *Sindbad* et ses compagnons sont alors projetés en plein océan aux risques de la noyade.

« J'ai débarqué avec un groupe de marchands sur une île qui était, en réalité, le dos d'un gigantesque cétacé [...] il s'est mis en branle et s'est enfoncé dans les eaux [...] certains y parvinrent, d'autres ne le purent et furent entraînés dans les tourbillons [...] je pus échapper à la noyade. » (p.489)

Dans les autres voyages, la menace d'une attaque provenant d'un monstre marin et la peur de noyade pèsent sur les personnages du conte. La présence de cétacé n'est pas anodine, elle est au contraire source d'étude pour la psychanalyse. Effectivement, les psychanalystes ont établi une analogie entre la mère au ventre rond dans lequel elle porte l'enfant et la présence des monstres marins dans l'eau de mer. Le cétacé représenterait en littérature la mère archaïque qui incorpore et *Sindbad* est à la fois attiré par cette mer qui lui procure sérénité, mais de laquelle il a peur et veut fuir. La

raison se trouve dans la présence des monstres marins, dévorants, étouffants, engloutissant auxquels il échappe grâce à sa ruse et à son intelligence : « *J'eus l'occasion de voir dans l'une des mers de ce pays une quantité innombrables de choses étonnantes [...] un monstre marin à forme de vache et un autre semblable à un âne* » (p.509)

La mer est une entité à double sens, elle symbolise la naissance et la mort, la mère et le père, elle est ce qui nourrit et dévore, ce qui protège et menace, elle favorise la fécondité, la renaissance et cause aussi la mort. Elle est obscure, noire, mystérieuse puis limpide, douce et fraîche. Elle renvoi à la naissance quand elle est assimilée au ventre de la mère et renvoi à la mort quand elle est assimilée à la mère œdipienne. Quand *Sindbad* part en mer, il vit dans une constante peur d'être dévoré par un cétacé qu'il confond avec la mère œdipienne. En effet, Freud voit dans les cétacés du conte une incarnation des parents responsables du complexe d'Œdipe et plus précisément de la mère. Dans le conte, *Sindbad* se retrouve souvent en mer après un naufrage ou un échouage du navire. Il lutte pour sa survie contre la mer et son combat est équivalent à la lutte de l'enfant contre sa mère dans le complexe d'Œdipe. Le voyage en mer est donc une libération des complexes. Ses sept voyages se répétant sans cesse entre mer et terre sont en réalité une libération des angoisses. Partir à la mer est une manière d'aller de l'avant, c'est un trajet vers l'indépendance affective où le personnage tente de se soustraire et de se libérer de ses angoisses. L'épisode de l'eau serait une réalisation du fantasme intra-utérin dans lequel le personnage retrouve une vie antérieure. Le retour à la terre ferme est par contre l'équivalent de la naissance, du détachement et de la séparation du corps maternel. Dans ce sens, les voyages de *Sindbad* seraient des voyages initiatiques, des voyages qui visent la libération des conflits.

3. Le temps cyclique et le désir d'immortalité

Sindbad est un marin conscient que ses voyages en mer comportent un grand risque de mort à cause des nombreux dangers de la navigation. Tous les dangers maritimes qui apparaissent dans ses aventures rappellent la mort et la précarité de la vie. L'eau de mer est souvent synonyme de mort, elle est le lieu des tempêtes, de la noyade et des naufrages, elle inspire la peur et la crainte. La mer est obscure, ses

profondeurs sont noires et ne laissent pas pénétrer le soleil. Celui qui part en mer n'est jamais certain d'en revenir vivant. Mais cela n'empêche nullement *Sindbad* de refaire des voyages aussi difficiles et dangereux soient-ils : « *Mais ma vilaine âme m'incita à voyager de nouveau et à découvrir les pays* » (p.510)

Connaissant sa nature de mortel, *Sindbad* défie la fatalité et part en quête d'immortalité. Prenant compte de l'écoulement rapide du temps, il va à la conquête de l'éternité. Dans l'analyse précédente sur la morphologie du conte, nous avons montré que le temps dans le conte est cyclique et qu'il donne au marin l'impression de tourner en rond. En effet, à chaque fois que *Sindbad* retourne sur terre, il repart pour un autre voyage créant une boucle d'allers-retours infinis. Chaque voyage recommence de la même case de départ et, de retour sur terre ferme, *Sindbad* a l'impression de revenir en arrière au tout début du voyage, ceci lui donne l'impression que rien n'a changé et que le temps n'a pas avancé. : « *Le voyage [...] dura des nuits et des jours, d'île en île et de mer en mer* » (p.510). La fin du voyage devient un retour en arrière au lieu d'être une continuité. Nous voyons dans la répétition des voyages une recherche de rythmicité dans laquelle le temps est stagné. Le désir de voyage est en réalité une quête d'éternité et d'immortalité qui est satisfaite par le temps cyclique. En psychanalyse, cette quête de l'immortalité trouve écho dans le chemin que prend la psyché humaine pour accepter sa destinée en évoluant d'une certitude infantile ; celle de l'immortalité, vers l'acceptation de la mort comme fin de tout être humain. Cette quête trouve aussi son écho dans le refus de grandir et l'enfermement dans un temps cyclique s'explique ainsi par une angoisse et une peur de vieillir et donc de mourir. Cette pulsion concerne souvent les marins qui, angoissé par la mort en mer et refusant en même temps la vieillesse, s'enferment dans le rythme des voyages et trouvent refuge dans le temps éternel. *Sindbad* refuse le passage du temps et ses ravages et s'accroche au temps passé.

D'un côté, *Sindbad* veut grandir et devenir l'adulte qui s'intègre correctement dans la société et d'un autre côté, il a peur de ce monde des adultes. Il s'enferme dans le monde de l'enfance pour retarder l'accès à la maturité. Nous remarquons que ce n'est que vers la fin du conte et la fin des voyages que *Sindbad* se demande combien de temps il a bien pu passer en mer, il se rend compte qu'il y a passé plus de vingt ans sans s'en rendre compte : « *Les miens avaient calculé depuis que j'étais parti depuis mon*

septième voyage [...] Cela faisait vingt-sept années et ils n'avaient plus d'espoir de me revoir » (p.552). Ce refus de grandir et de se détacher du monde de l'enfance et de l'insouciance est présent chez la plupart des enfants. Ces derniers trouvent solution et écho à leurs problèmes psychologiques dans le langage symbolique du conte. En effet, le conte met en scène des personnages en période de crise entre le monde de l'enfance et des adultes, ce passage d'un univers enfantin à un autre plus dur et réel est expliqué dans le conte par le biais des rites initiatiques ou rites de passages.

4. La portée psychanalytique de l'île

Le conte de Sindbad aborde la question de la solitude chez le marin et de son besoin d'indépendance. Le conte comporte plusieurs épisodes où *Sindbad*, après un naufrage, se retrouve seul dans une île perdue, il est alors livré à lui-même et doit lutter pour sa survie. L'abandon et l'isolement de *Sindbad* se font toujours sur une île. L'île est le lieu qui ponctue les aventures de *Sindbad*, symbole à la fois de coercition et d'univers paradisiaque.

« Mais il arriva un jour, en pleine mer, qu'un vent violent se leva et que les vagues se déchainèrent. Le capitaine, appuyé à la rambarde, scrutait l'horizon de tous côtés. Il se mit soudain à se frapper le visage. Il fit carguer les voiles et filer les ancres. Il se tirait la barbe, lacérait ses vêtements et poussait de hauts cris.

« Qu'y a-t-il, capitaine ? Demandâmes-nous.

Dieu nous garde, passagers ! Le vent souffle en tempête et nous emporte. Le destin nous pousse, pour notre malheur, sur une île [...] Jamais personne, après y avoir touché, n'en est jamais revenu vivant. Je pressens que nous allons tous y périr ! » (p.500)

Etymologiquement, issu de l'italien « isola » dérivé de « l'isolement », l'île est le lieu de la solitude. L'île est en même temps symbole d'ouverture et d'enfermement. Elle est ouverture parce qu'elle est une voie vers l'ailleurs, vers l'inconnue et enfermement parce qu'elle est ceinturée par les eaux profondes et l'homme qui s'y perd en est presque prisonnier.

En langue anglaise le mot île se dit « Island » issu de « I land » qui veut dire « le territoire ou la terre du moi ». L'île représente ainsi l'endroit le plus profond en chacun de nous. Dans la psychanalyse de Freud, tout ce qui rapporte au refoulé est défini comme un espace, une terre étrangère où le sujet ne se reconnaît plus. S'isoler dans une île, c'est comme aller dans les profondeurs de son psychisme et tenter de méditer sur soi-même. Loin de représenter seulement l'idée d'aller vers l'inconnu et de découvrir l'ailleurs, l'île est une découverte de l'inconscient et de ses abîmes.

En psychanalyse, les désirs refoulés sont bloqués et exilés dans l'inconscient humain dans une sorte de terre d'exil, étrangère. Un endroit difficile d'accès qui peut être comparé à l'île dans le conte. En effet, l'île est le territoire de l'inconscient, du Moi, du refoulé. Elle est un endroit clos et lointain auquel l'être humain ne peut facilement accéder. Dans le conte, l'île est l'endroit où *Sindbad* doit passer par des obstacles comparés à des expériences initiatiques. Dans chaque île, une expérience différente est soumise à *Sindbad* : isolement, solitude, amour, désir, misère, mort, faim, etc. Dans le quatrième voyage par exemple *Sindbad* est jeté sur le rivage d'une île :

« Ainsi agrippés, continua Sindbad, nous battions des jambes. La houle et le vent nous poussaient. Nous dérivâmes un jour et une nuit [...] le vent força et la mer se déchaîna en puissantes vagues. Nous fûmes jetés sur le rivage d'un île » (p.511).

Cette île déserte dont la végétation est faite de plantes sauvages et de brousse est abritée par un ogre dévoreur de chair humaine : « *J'étais moi-même gravement préoccupé, jeté dans la terreur et craignant pour mes jours face à ces créatures [...] Je les observai attentivement et appris qu'ils étaient gouvernés par un ogre.* » (p.512). L'île apparaît dans ce passage comme endroit sombre, dévorant, étouffant, elle est le lieu de la peur, de la mort et de l'angoisse.

Effectivement, métaphore de l'isolement, de la solitude, de la coercition et de l'enfermement, l'île est l'endroit où le sujet cherche à parler à soi-même. Elle est la terre qui offre les conditions nécessaires à la méditation et à la réflexion, mais surtout à la réconciliation avec les fantasmes. L'île est l'endroit où tous les songes se concrétisent : l'amour, la richesse, l'immortalité, l'innocence. Elle constitue une rupture avec le monde réel pour aller à la découverte de l'inconnu, de l'inconscient. Se réfugier dans une île c'est comme se réfugier dans un Eden perdu, une terre où le temps

s'arrête et ne s'écoule plus. Se réfugier dans l'île pour s'y ressourcer, grandir et mûrir est une manière de se dégager des angoisses pour être enfin soi-même, pour découvrir l'être intérieur dont parle Jung Gustav Carl dans sa théorie de la « découverte de soi-même ». Nous retrouvons aussi dans l'île la notion d'abri qui protège et qui symbolise le retour au maternel. Entourée d'eau, l'île est le lieu de la renaissance où le temps s'arrête empêchant l'effroyable vieillesse.

L'île est le territoire de l'intime, elle regorge de dangers, d'obstacles et de différentes épreuves qui ne sont autres que des métaphores des différentes instances de l'inconscient et de ses refoulés. Les monstres sont la métaphore des désirs refoulés qui menacent de ressurgir, d'engloutir, d'envahir le personnage à n'importe quel âge de la vie adulte. Quand *Sindbad* réussit à dépasser les obstacles de l'île, il réussit en réalité à dépasser ses angoisses et ses désirs :

« Je m'arrangeai un jour pour sortir, m'éloigner et m'enfoncer à l'intérieur de l'île. Je marchai ainsi jusqu'à l'aube. Le jour se fit et le soleil se leva sur les hauteurs et sur les vallées » (p.512).

L'île étant un territoire lointain protégé par l'eau de tous les côtés représente l'inconscient protégé par les instances psychiques. Les frontières de l'île sont souvent des eaux profondes et difficiles d'accès qui renvoient aux frontières internes du psychisme humain. Le seul moyen d'y arriver est le voyage. Le récit de *Sindbad* est donc le récit d'un déplacement d'une terre à une autre, une forme de renaissance qui ne peut se réaliser que dans les tréfonds des îles. *Sindbad* passe par un rite initiatique qui lui permet de connaître une terre étrangère où les fantasmes refoulés surgissent. Il s'agit du voyage initiatique qui arrache le personnage à sa famille, à ses parents et à sa terre natale pour le propulser à l'intérieur de l'île où il vaincra ses peurs et ses angoisses.

Synthèse

Sous une apparence inoffensive le conte cache une réelle complexité. La diversité des lectures qui lui sont accordées lui donnent un caractère universel. Effectivement, le conte contient des archétypes universels et atemporels, il est polysémique, n'a pas de sens univoque et offre une infinie possibilité d'interprétations. L'attrait pour le conte vient du fait que ce genre parle souvent d'une réelle vérité à travers des symboles. Le lecteur sait d'emblée qu'il pénètre dans un univers fictif dès qu'il entend la formule d'ouverture, il sait que ce qui va suivre est imaginaire, appartient au monde de l'inconscient où l'absence de rationalité et de logique sont tolérées. Le lecteur pénètre dans un monde imaginaire où les fantasmes les plus profonds peuvent exister.

L'analogie entre le conte et le rêve est frappante, les deux sont la représentation des fantasmes et les désirs refoulés. Les travaux menés par Freud sur le conte et le rêve montrent une analogie puissante entre les deux. En menant une étude psychanalytique sur les manifestations folkloriques, il a déduit que les mêmes images apparaissent régulièrement dans le conte et le rêve. Il en a conclu que le conte est proche du rêve mais aussi du mythe, car les deux sont « *les reliquats déformés de fantasmes de désir de nations entières* »¹¹⁰. De ce fait, le conte est un langage destiné à l'inconscient parce

¹¹⁰ FREUD, Sigmund. *La création littéraire et le rêve éveillé (1908)*. Traduit de l'Allemand par Marie Bonaparte et Mme E. Marty, Edition numérique "Les classiques des sciences sociales", 1933, p. 9. [En ligne]

qu'il concrétise une réalité intérieure que l'instance du Moi censure. Les désirs, les fantasmes, les peurs et les angoisses apparaissent dans le conte sous une carapace inoffensive et font en sorte que le conte correspond aux désirs de chacun de nous, chaque lecteur arrive à s'identifier à une situation particulière.

Le conte exprime aussi des fantasmes collectifs et contient des archétypes universels. En effet, les mêmes images qui ont séduit le lecteur d'autrefois séduisent encore le lecteur contemporain. Par la force évocatrice de ses images, le conte permet à l'inconscient intime de rencontrer l'inconscient collectif, les deux se font échos et entrent en résonance : « *En clair, comme le dit Bettelheim, le conte de fée est le miroir dans lequel nous nous reconnaissons avec nos problèmes éternels et des propositions de solutions qui ne peuvent s'élaborer que dans l'imagination* »¹¹¹. La psychanalyse a prouvé que les images du conte restent gravées dans la mémoire parce que le conte utilise des images archétypiques qui pénètrent l'inconscient et s'y enracinent. Le conte est en soi un chemin vers l'inconscient et un moyen d'exploration des désirs enfouis. Certaines de ces images nous ont interpellées car nous les retrouvons aussi dans les réécritures postmodernistes. Nous nous sommes donc donné la tâche de les déchiffrer pour mieux interpréter par la suite la portée de leur sens dans les réécritures. Le conte de *Sindbad* regorge en effet de symboles et la psychanalyse nous a aidé à déchiffrer quelques-uns d'entre eux. Nous avons ainsi montré que le désir de voyage chez *Sindbad* répond plus à un besoin affectif qu'à un simple désir de richesse et de commerce. Le vrai départ de *Sindbad* est avant tout un départ de réalisation et de découverte de soi et cela ne peut se réaliser qu'avec un détachement de la terre natale. *Sindbad* se reconforte aussi dans le temps cyclique que lui procurent les voyages en mer et trouve consolation à ses angoisses. Les départs en mer puis les retours incessants à la terre ferme sont la manifestation de ses angoisses vis à vis de la mère tantôt protectrice tantôt dévorante. *Sindbad* trouve souvent refuge dans des îles perdues et inconnues. Ces dernières d'apparences inoffensives, regorgent de dangers et de périples. En effet, l'île, en psychanalyse, est le symbole de l'inconscient et nous avons retrouvé que *Sindbad* décrit l'île de ses voyages comme un lieu labyrinthique

<http://classiques.uqac.ca/classiques/freud_sigmund/essais_psychanalyse_appliquee/04_creation_litteraire/creation_litteraire.html> , consulté le 27/07/2016.

¹¹¹ GILLIG, Jean-Marie. *Le conte en pédagogie et en rééducation*. Op, cité. p.71

dangereux et sombre. Son exploration de l'île correspond à son exploration de son propre inconscient et les expériences et les aventures qu'il surmonte dans chaque île sont en réalité des expériences initiatiques. Derrière les voyages merveilleux de *Sindbad* se cachent de réelles complexités, les interprétations sont toutefois nombreuses et relatives, chaque lecteur peut interpréter le conte différemment, selon son âge, ses expériences et sa psychologie. Souvent le conte interroge mais donne rarement des réponses finies, il soulève des problèmes enfouis et les met en scène sous couverture merveilleuse. Ses images archétypiques sont collectives et universelles et ont la capacité de refaire surface dans toutes les époques et de s'adapter à toutes les situations.

Conclusion

Les contes des *Mille et Une Nuits* sont nombreux, mais le choix des auteurs s'est spécialement porté sur la figure de *Sindbad le marin*. Notre objectif dans cette première partie était de remonter aux origines de ce conte et de l'analyser à l'intérieur de son recueil originel pour montrer en quoi il est propice à la réécriture. Elucider leur choix de puiser spécialement dans ce répertoire nous a orienté dans la mise en place de trois chapitres dont chacun analysait un aspect particulier du conte.

Bien que le conte soit réécrit indépendamment de son recueil originel, il était important de le replacer dans son contexte pour l'analyser correctement. Tous les contes des *Mille et Une Nuits* sont nés d'un contexte particulier et se sont greffés sur le récit-cadre de *Schéhérazade* et *Shéhérayar*. L'emboîtement et l'enchâssement des contes leur donnent toute leur particularité, il aurait donc été insuffisant pour nous de lire le conte hors de son contexte de naissance. Dans le premier chapitre et à travers un aperçu historique sur les réécritures des *Mille et Une Nuits*, les origines de ce recueil nous ont montré que les contes sont en soi une mémoire universelle, ils portent en eux les traces de toutes les civilisations qui les ont transmis et traduits. Depuis leur traduction par Antoine Galland, les contes de *Schéhérazade* sont devenus l'hypertexte le plus utilisé après le mythe. Ils ont même fait leur apparition à deux reprises dans des moments cruciaux de modernité littéraire (la Nahda en Egypte et la modernité en Occident). L'œuvre a d'ailleurs été classée du côté de l'altérité à cause de son ouverture à l'étranger et à l'ailleurs. Nous avons aussi constaté que la réécriture est un procédé indissociable de l'Histoire de ce recueil. Toutefois, toutes ces formes de réécritures peuvent se classer dans les catégories classiques comme la traduction, la transcription, l'allusion, la citation, le pastiche, etc. L'intérêt sera pour nous de montrer l'originalité des réécritures de notre corpus qui ne se catégorisent pas dans ces typologies mais les dépassent par leur caractère postmoderne.

Dans le deuxième chapitre, notre attention s'est portée sur la morphologie du conte et ses caractéristiques génériques. Son schéma stable et solide attire les auteurs qui veulent transcender la sacralité du genre et transgresser sa forme simple et solide. Le désir de subvertir un genre clos et figé est en effet une tentation pour de nombreux écrivains. Sa forme simple et sa signifiante poussent le lecteur à la recherche du vrai

sens caché et laisse une grande marge d'imagination aux auteurs qui veulent le réécrire. Bien qu'il soit un genre clos, le conte acquiert son ouverture par le merveilleux qui invite à prolonger les péripéties et à développer sur sa trame narrative. Sa situation frontalière avec le merveilleux et le réel lui confère toute sa particularité et entre vraisemblance et réel, le lecteur trouve satisfaction à ses attentes.

Dans le troisième chapitre nous avons interrogé le symbolisme du conte. Les images véhiculées dans le conte de Sindbad sont diverses et variées et restent gravées dans l'inconscient humain pour toute une vie : « *Les Mille et Une Nuits sont souvent qualifiées de contes initiatiques. Et comme tout conte de ce type, ils ne livrent pas toute leur signification à la première lecture.* »¹¹². Les contes des *Mille et Une Nuits* sont loin d'être de simples contes de divertissement, ils délivrent une parole qui touche l'inconscient humain et chaque lecteur peut se reconnaître dans ces images véhiculées. Ces images font écho au psychisme de chacun et ils font partie de l'imaginaire collectif et individuel. Si le conte de *Sindbad* a prouvé une pérennité et bénéficie depuis longtemps d'un foisonnement de réécritures, c'est parce qu'il a su répondre aux questions métaphysiques posées par l'homme :

« A force d'avoir été répétés pendant des siècles (sinon des millénaires) les contes de fées se sont de plus en plus affinés et se sont chargés de significations aussi bien apparentes que cachées ; ils sont arrivés à s'adresser simultanément à tous les niveaux de la personnalité humaine, en transmettant leur message d'une façon qui touche aussi bien l'esprit inculte de l'enfant que celui plus perfectionné de l'adulte. »¹¹³

En effet, le conte est avant tout un vecteur idéologique qui tire sa force de sa faculté à pénétrer l'inconscient humain. Après avoir fait appel à certains concepts psychanalytiques de *Freud* et de *Lacan*, nous avons conclu que le conte véhicule des archétypes universels que chaque lecteur peut déceler. Nous avons essayé de donner quelques interprétations à certaines images récurrentes, sans prétendre à l'exhaustivité. Par exemple, nous avons trouvé une analogie entre l'eau de mer et la mère œdipienne, nous avons aussi montré que les monstres qui interviennent dans le chemin de *Sindbad*

¹¹² BANCOURT, Pascal. *Op, cité*, p. 45

¹¹³ BETTELHEIM, Bruno. *Op, cité*, p.16.

sont en réalité des représentants des instances de l'inconscient et nous avons montré que l'île, par ses caractéristiques labyrinthiques, est une métaphore de l'inconscient humain. Nous avons ainsi conclu que le conte ne livre pas un message univoque, il peut être lu de différentes manières selon les outils d'analyse que l'on applique. Le conte est une ouverture à une infinité d'interprétations.

A la fois simple et complexe, puissant et malléable, par son symbolisme et sa structure, le conte attire continuellement depuis les premiers temps de sa création. C'est un texte ouvert aux questionnements et aux interrogations. Le choix spécifique de la réécriture de ce conte n'est certainement pas fortuit, son sens difficile à déchiffrer constitue une énigme pour les auteurs contemporains. Si dans son contexte traditionnel le conte avait une double fonction, divertissante et didactique, qu'en est-il de la fonction assignée aux réécritures postmodernes ? Si les réécritures utilisent le conte comme vecteur idéologique, de quels types de discours peut-il être porteur ? Comment le conte réussit-il à répondre à ces préoccupations ? Quels sont les procédés de sa transformation ?

Pour poursuivre notre recherche, nous allons aborder la deuxième partie de notre travail dans laquelle nous allons analyser le jeu de transformation du conte. Cette analyse orientera notre interprétation des nouveaux discours car en effet, les modalités de déconstructions du conte trahissent d'une certaine manière les motifs de chaque auteur. Nous verrons comment nos deux auteurs proposent leur propre modèle littéraire en subvertissant le conte. Ce dernier est un outil très puissant entre leurs mains qui leur permet de mobiliser une mémoire universelle. Cette analyse des réécritures contemporaines se fera sur la base des résultats de cette première partie dont les résultats nous permettront d'évaluer l'évolution morphologique du conte et de ses fonctions.

DEUXIEME PARTIE
VARIATIONS SCRIPTURAIRES ET DÉCONSTRUCTIONS DU CONTE

Chapitre I
De la forme matricielle du conte à la forme réécrite

Chapitre II
Une déconstruction subversive du conte

Au-delà d'une simple reprise d'un texte, la réécriture impose une part de créativité et de création chez l'auteur. Dans le cas contraire, le nouveau texte se limiterait à être une pâle copie de l'original. Analyser la transformation et la réécriture du conte est une tâche singulièrement rude, puisque ce dernier est un patrimoine universel assez complexe, il « *est sans doute de toutes les formes narratives, celle dans laquelle se télescopent les notions les plus hétérogènes : oral /écrit, littéraire/populaire, récit court /récit long.* »¹¹⁴. Dans le cas de notre recherche, cette réécriture est d'autant plus difficile à cerner car le conte de notre corpus a déjà fait l'objet de plusieurs réécritures : la première lors de son intégration au recueil des *Mille et Une Nuits* (lui-même transposé à l'écrit à partir de récits de tradition orale), la deuxième lors de sa translation et traduction de la langue arabe à la langue française par Antoine Galland.

Bien que la réécriture soit un procédé d'écriture ancien qui désigne de « *manière générale et vague toute reprise d'une œuvre antérieure, quelle qu'elle soit, par un texte qui l'imité, la transforme, s'y réfère, implicitement ou explicitement* »¹¹⁵, la façon de procéder elle-même est unique à chaque auteur. Le passage d'un genre littéraire à un autre contraint chaque auteur à se conformer à certaines règles d'écriture du genre et implique la modification de la matière première. Les deux romans de notre corpus sont le résultat d'une déconstruction du conte et sa transposition dans un autre genre littéraire. Après avoir établi dans la première partie les règles narratives qui régissent le conte, ses pouvoirs morphologiques et symboliques, nous allons pouvoir évaluer dans cette deuxième partie leur déconstruction. Notre objectif est de montrer comment chaque auteur déconstruit le conte et l'adapte à ses enjeux : Comment les textes postmodernes se construisent en défaisant, déconstruisant les textes originels ? Quels outils sont mis en œuvre pour cette déconstruction ?

Pour répondre à ces questions nous recourons à une approche comparative qui nous permet de relever les transformations et les effets de la réécriture. L'approche

¹¹⁴ RAYMONDE, Robert. La parodie du conte merveilleux au XVIIe siècle. *Dire la Parodie*, Colloque de Cerisy, éd. par Clive Thomson et Alain Pagès, New-York, Peter Lang, « American University Studies. Séries II, Romance, languages and literature », 1989, p.183

¹¹⁵ PIEGAY-GROS, Nathalie. *L'Intertextualité*. Paris, Nathan Université, Coll. Etudes sup. 2002.p. 181

comparatiste étant « *la discipline des passages : passage d'un pays à l'autre, d'une langue à l'autre, d'une forme d'expression à une autre* »¹¹⁶, nous permet de mesurer l'écart entre le texte source et ses réécritures. La méthodologie dans cette partie consiste à comparer indépendamment chaque roman avec le conte pour confronter ensuite dans une synthèse comparative les résultats de chaque analyse. A l'issue de cette analyse, nous pourrions cerner les rapports entre les nouveaux textes (les hypertextes) et le conte originel (l'hypotexte).

Le premier chapitre intitulé « De la forme matricielle du conte à la forme réécrite », est consacré à l'étude comparée entre *Le 8^{ème} voyage de Sindbad* de Djilali Beskri et *Sindbad de la Mer des Mille et Une Nuits*. Nous étudierons principalement les procédés qui ont permis à l'auteur de déconstruire ce conte et le transposer en roman. Pour cela, nous allons comparer les deux textes pour ainsi extraire et évaluer les effets de la réécriture. Nous commencerons par une analyse de la transposition du personnage *Sindbad*, des changements qui affectent son statut, sa quête et son itinéraire. Nous poursuivrons par une comparaison entre le système des personnages secondaires, de l'organisation spatiale et temporelle. Cette étude nous permet de relever les techniques de la subversion mobilisées par Djilali Beskri dans sa réécriture du conte.

Le deuxième chapitre intitulé « Une réécriture subversive du conte » est consacré au deuxième roman de notre corpus, *Amours et aventures de Sindbad le marin* de Salim Bachi. Nous procéderons de la même manière, le but étant d'évaluer les transformations de la réécriture et de relever les procédés de la déconstruction du conte. Nous effectuerons vers la fin une étude comparée entre les trois schémas narratifs des trois textes et nous conclurons cette partie par une synthèse comparée qui résume les principaux résultats de la comparaison.

¹¹⁶ BRUNEL, Pierre. *La littérature comparée*. Universalis éducation [En ligne]. < <http://www.universalis-edu.com.ezscd.univ-lyon3.fr/encyclopedie/les-mille-et-une-nuits> >, consulté le 15 Mars 2016.

PREMIER CHAPITRE

De la forme matricielle du conte à la forme réécrite

La réécriture repousse toujours plus loin les limites de l'imagination et de la création romanesque. En partant d'un même texte, les auteurs modifient en ajoutant, supprimant ou transformant les détails et les thématiques du récit originel. Ils modèlent, façonnent cette matière première pour lui donner une forme littéraire contemporaine qui répond aux demandes du lecteur. Bien que le conte ne cesse de fasciner le lecteur d'aujourd'hui par le merveilleux de son récit, il n'en demeure pas moins qu'il attire aussi par la part de réalisme et de vraisemblance qu'il contient. Le travail de nos deux auteurs était d'adapter cette matière ancestrale aux enjeux contemporains et de satisfaire les demandes de leurs lecteurs. Cette opération de passage entre deux genres littéraires a exigé des transformations qui ont touché des niveaux divers du conte.

Dans ce premier chapitre consacré à la déconstruction du conte dans *Le 8^{ème} Voyage de Sindbad* de Djilali Beskri, nous allons confronter le roman et le conte pour saisir les transformations et comparer les effets de la réécriture. Dans un premier temps, nous allons prendre à part le système des personnages pour comparer les ajouts, les modifications et les transformations apportées à leurs statuts et à leurs parcours. Quelle est le statut du nouveau *Sindbad* du XXI^e siècle chez Beskri ? Quelle quête poursuit-il ? comment évolue *Sindbad* d'un texte à un autre ? Dans un second temps, nous allons comparer les systèmes spatio-temporels du roman et du conte. Il s'agira d'évaluer les effets de la transposition générique et les techniques de la réécriture. Il ne sera pas question de juger la qualité littéraire du nouveau texte produit mais de mesurer l'étendue de l'écart entre celui-ci et le texte originel (hypotexte) : que voit-on transparaître ? La transparence du texte originel relève-t-elle d'une volonté explicite ou d'un effet de réécriture ? Quelle en est la fonction dans le nouveau texte ? Car pour que le texte réécrit soit reconnu, la réécriture se doit d'en présenter quelques éléments caractéristiques, la question posée est donc celle du degré et de la nature de la lisibilité du conte à travers le nouveau texte : Quels niveaux sont touchés par la déconstruction ? Quels niveaux sont épargnés ? et pourquoi ?

1. Du conte au roman : quel statut pour ces personnages ?

Dans *Le 8ème Voyage de Sindbad* comme dans le conte, *Sindbad* est le héros de toutes les aventures. Il est choisi par le romancier pour poursuivre une quête précise dans un univers fictif : « *Tout conflit est provoqué par un meneur de jeux, un personnage qui donne à l'action son « premier élan dynamique »*¹¹⁷. La transformation et la transposition de *Sindbad* d'un genre à un autre, soit du conte au roman, a impliqué des transformations sur son portrait et sa quête, notre but dans cette partie est d'analyser les effets de cette transposition en répondant à ces questions :

- Quelles sont les nouvelles caractéristiques attribuées au *Sindbad* du XXI^e siècle ?

- A quels niveaux apparaissent-elles ?

1.1. Sindbad, un éternel aventurier

Nous remarquons que l'errance et la perte qui caractérisent les voyages de *Sindbad* dans le conte sont reprises aussi dans le roman. En effet, nous remarquons qu'au commencement de chaque voyage, *Sindbad* échoue en mer et plus fréquemment sur une île perdue. *Sindbad* embarque sur un navire qui échoue pour différentes raisons le laissant perdu sur une île le plus souvent inconnue :

« Après toute une journée et une deuxième nuit, toujours accroché à mon épave, je fus drossé par le vent et la houle contre une île escarpée, bordée d'arbres. »¹¹⁸

Ce naufrage et cette perte qui réunissent l'élément de la mer et de l'île sont reproduits dans le texte romanesque et deviennent le déclencheur principal de l'intrigue. En effet, au tout début du roman, *Sindbad* fait le cap vers un emplacement dans sa carte géographique qui s'avère être une île inconnue. Cette dernière s'appelle « l'île rose » et c'est elle qui assurera plus tard le transfert de son bateau vers l'espace : « *Puis, comme par enchantement, l'île se trouva en face de nous [...] un pan de paroi*

¹¹⁷ BOURNEUF, Roland et Ouellet, Réal. *L'Univers du roman*, Paris, PUF, 1998, p.183.

¹¹⁸ BENCHEIKH, Jamel Eddine et Miquel, André. *Les Mille et Une Nuits. Op. cit.*, p. 484.

*bascula lentement, découvrant une ouverture béante qui donnait accès aux entrailles de l'île »*¹¹⁹ (p. 16)

Le thème de l'aventure et de l'héroïsme du héros est également présent dans les deux textes. *Sindbad* n'atteint la richesse et la prospérité qu'après dépassement de différentes épreuves, dont certaines sont pareillement identiques dans les deux textes. Elles se configurent, entre autres, dans les tempêtes et les naufrages qui viennent perturber le voyage et mettre en danger la vie de *Sindbad* et de ses compagnons.

« Je n'ai atteint au bonheur dans cette maison où tu me vois qu'après d'innombrables épreuves et d'immenses peines, et non sans avoir échappé à de terrifiants dangers (...) C'est alors que se mit à souffler un violent vent debout. La pluie tombait à verse» (*Sindbad de la Mer*, p.482-543)

« [...] étrangement et sans que rien l'annonce, une tempête se déchaîna (...) Nous fumes brusquement foudroyé par des éclairs, et le bateau se mit à tourner comme une toupie. » (*Le 8^{ème} Voyage de Sindbad*, p.15-16)

Dans le conte, *Sindbad*, étant le héros qui obéit au schéma quinaire traditionnel, est désigné à la fois par sa quête et les relations qu'il entretient avec les personnages de la narration. Pour exemple, *Sindbad* est doté de qualités très généreuses dont témoignent ses aumônes et ses présents. Une grande partie de la richesse qu'il arrive à acquérir par les voyages est partagée avec sa famille et ses amis. Il apparaît ainsi dans ce passage :

« Je revins dans mon quartier et rentrai chez moi. Je possédais quantité de toutes sortes de biens : diamants, argent, marchandises, de valeur et objets divers. Je retrouvai ma famille et mes proches. Je fis des cadeaux, couvris de largesses mes parents, compagnons et amis, me répandis en dons et aumônes. » (p. 498)

¹¹⁹ BESKRI, Djilali. *Le 8^{ème} Voyage de Sindbad*, Alger, ANEP, 2004, p.16.

Sindbad bénéficie aussi d'une grande admiration de la part des rois qu'il a l'occasion de rencontrer dans ses voyages. Certains d'entre eux vont même lui offrir des responsabilités et de hautes fonctions dans la hiérarchie royale.

« Ils allèrent informer le souverain de ma présence [...] Il me combla de largesse, me traita avec bienveillance, m'admit au nombre de ses familiers, m'honora de ses conversations et de ses faveurs. Il me nomma même surintendant du port avec mission de vérifier la cargaison des navires venus au mouillage. » (p.487)

Sa bravoure et sa générosité lui valent une grande estime de la part de ses compatriotes et ses relations avec les autres personnages du conte sont bienveillantes et altruistes : « *Tous ceux qui avaient appris la nouvelle de mon retour venaient me demander comment s'était passé mon voyage et s'informer des pays que j'avais traversés.* » (p.499)

Ce cercle relationnel est transposé identiquement dans le roman dans lequel Djilali Beskri n'opère pas de changement particulier sur le caractère relationnel de *Sindbad*. Bien que les personnages ne soient plus les mêmes, le comportement de *Sindbad* reste identique dans les deux textes. Nous retrouvons par exemple que ce dernier bénéficie dans les deux textes d'une bonne fréquentation avec son roi Haroun Er-Rachid qui l'accueille avec une immense joie dans son palais et honore sa bravoure et sa témérité :

« - Par Allah, Sindbad et de retour ! Vite, faites-le entrer ! Ordonne le calife. Sindbad est aussitôt introduit dans la salle royale [...] le souverain quitte son trône et se précipite, les bras grands ouverts. »
(*Le 8^{ème} Voyage de Sindbad*, p.13)

Ses relations sont aussi entretenues avec les habitants de Baghdâd qui montrent une joie euphorique lorsqu'ils voient le bateau de *Sindbad* s'approcher du port de Bassora : « *Tel un félin, Sindbad saute et atterrit au milieu de foule accueillante ... Toute Bassora sera en fête en ton honneur [...]* » (p. 10).

Les personnages du conte sont marqués par l'anonymat et l'indétermination. *Sindbad* traverse les mers avec des marchands qu'il ne connaît pas et avec lesquels il ne noue aucune relation étroite : « *Une fois parvenu au port, j'aperçu un grand vaisseau*

sur lequel avaient déjà pris place de nombreux passagers, voyageurs et marchands, tous gens de bien, agréables et courtois [...] » (p.499). Ces personnages, bien qu'ils l'accompagnent dans ses traversées et endurent avec lui les mésaventures, ne sont jamais nommés par des prénoms mais seulement désignés avec des noms communs et cela très sommairement : « *J'ai débarqué avec un groupe de marchands sur une île qui était le dos d'un gigantesque cétacé* » (p.488- 489)

Contrairement, au conte, *Sindbad* entretient dans le roman des relations plus étroites et plus profondes avec les personnages qui l'accompagnent dans sa mission, il partage avec eux ses projets, ses souvenirs et nouent avec eux des liens étroits. Ces derniers lui sont fidèles tout au long du récit et sont des adjuvants à sa mission. Notons aussi que ses amis sont nommés : Akbar, Chen, Marc, la princesse Zahra, Mokhtar, Ned, etc. Le but étant de faire du *Sindbad* moderne un personnage plus proche du lecteur contemporain. Ainsi, le roman cultive aussi l'effet de vraisemblance à travers la biographie qui rend *Sindbad* plus proche du réel et plus proche du lecteur. Il devient plus attachant car il crée un système de sympathie grâce à « l'effet-personne » qui éveille un processus d'identification chez le jeune lecteur : « *Le lecteur, en tant que sujet, se reconnaît ainsi dans le personnage le plus personnalisé* »¹²⁰.

Les personnages du conte se résument généralement à être des moteurs d'action sans identité, ils n'ont généralement pas de psychologie et parfois même sont privés de noms. Ils sont généralement désignés par un détail matériel ou physique ou parfois même uniquement par le rôle qu'ils occupent dans l'histoire. La vraisemblance est absente dans le conte qui ne cherche pas à rendre l'histoire proche du réel. Le conte cultive cet écart entre réel et merveilleux et ne cherche pas à rapprocher son histoire et ses personnages du réel, ils ne sont pas déterminés par leur vraisemblance avec des personnes humaines : ce sont des actants sans identité, reconnus uniquement par ce qu'ils font et non par ce qu'ils sont. Nous retrouvons cela dans notre conte où *Sindbad* se retrouve face à des êtres surnaturels qui suscitent son étonnement. Ce sont en général des animaux dont il a entendu parler dans les légendes et les récits merveilleux que véhiculent les marins, tous sont des personnages qui creusent l'écart entre le réel et l'imaginaire :

¹²⁰ JOUVE, Vincent. *L'Effet personnage dans le roman*, Paris, PUF, Coll. Ecriture, 1998, p. 133.

« [...] Sindbâd de la Mer, à la vue du gigantesque oiseau, se rappela un récit qui lui avait fait jadis des voyageurs et selon lequel il existait sur certains îles un oiseau, rokh, tellement énorme qu'il pouvait soulever un éléphant et nourrir ses petits de sa chair. » (P. 493)

Même lorsqu'il rencontre des civilisations et des communautés d'hommes dans les endroits qu'il visite, *Sindbad* se rend compte que leurs habitants ne sont pas des humains normaux. Prenons l'exemple de son premier voyage quand il échoue sur une île où il fait la connaissance d'un groupe d'hommes qui chassent pour leur roi des animaux surnaturels appelés « chevaux marins » : « - *Sache que nous sommes (...) palefreniers du roi al-Mihrajân, nous sommes chargés de nous occuper de tous ses chevaux* » (p.485)

La transposition du conte au roman instaure aussi un grand changement dans le comportement de *Sindbad*. Ce dernier, habitué dans le conte à la négligence et l'errance, se retrouve dans le roman missionner d'une quête humanitaire de lourde conséquence. En effet, dans le conte, *Sindbad* est connu pour son penchant pour les délices de la vie. C'est un personnage qui plonge facilement dans les divertissements et les jouissances que lui offrent sa fortune et son argent. Il succombe rapidement aux tentations de la boisson, du harem et des festivités.

« Je fis l'acquisition de nombreux serviteurs et servants, d'esclaves blancs et de couleur, de moult concubines [...] Je me plongeais dans les plaisirs et les divertissements. Je ne refusais rien des délices de la table et des jouissances de la boisson. » (p.490-492)

Dans le conte, *Sindbad* est motivé à l'idée de découvrir et de visiter de nouveaux lieux et de nouveaux pays. C'est un commerçant qui parcourt les mers et troque les différentes marchandises pour acquérir une plus grande richesse :

« Mais me revint en l'âme, un jour d'entre les jours, le désir de voyager, de me livrer aux négoce, de visiter villes et îles, et d'accroître mes richesses » (p.491)

Son objectif est typiquement commercial, de loisir et de distraction : « *Mais j'éprouvais bientôt le besoin de voyager, de voire du pays et de reprendre une activité lucrative* » (p.499). Il achète différentes marchandises et part en voyage pour

les troquer avec des bijoux, diamants, épices : « *Nous vîmes aussi sur l'île de riches essences d'aloès odoriférant : agalloche de Chine et calambac qumârî.* » (p.534). La possession de la fortune fait naître en lui une avidité d'accroître toujours encore plus ses richesses. La volonté de faire un nouveau voyage lui revient comme une mauvaise obsession qui le pousse vers une nouvelle aventure :

« Mais me revient en l'âme, un jour d'entre les jours, le désir de voyager, de me livrer au négoce, de visiter villes et îles, et d'accroître mes richesses » (p.491)

Contrairement à ce parcours de jouissance et de divertissement, la quête de *Sindbad* dans le roman prend un autre cheminement. Les motivations de *Sindbad* à faire les voyages ne sont plus les mêmes. *Sindbad* est missionné d'une quête humanitaire. Il se transforme en un guerrier de l'espace qui affronte les dangers pour faire triompher le bien du mal. C'est un aventurier brave et courageux qui affronte les périls et les dangers pour faire triompher le bien du mal. Il part au secours d'un peuple accablé d'inégalités et d'injustices. L'aspect psychologique prime sur l'aspect physique et les indications sur son état matériel sont très minimes vu la nature de sa quête humanitaire.

1.2. La binarité des pôles

L'analyse de la première partie a montré que les deux textes mobilisent les personnages selon une binarité spatiale. En effet, selon l'espace dans lequel ils se trouvent ou le rôle qu'ils occupent dans le schéma actanciel, les personnages se divisent en deux catégories.

Dans le conte, *Sindbad* brave les forces du mal et différents obstacles. Il fait face à des tempêtes et des naufrages qui causent sa perte dans les mers, mais aussi des êtres monstrueux et légendaires qui mettent en péril sa vie et celle de ses compagnons. Ce qui caractérise l'ensemble des personnages secondaires du conte est leur caractère purement fictionnel et dépourvu d'identité et de psychologie. Ils incarnent les valeurs de la société et des caractères humains comme l'autorité, la faiblesse, la sagesse, la ruse, la méchanceté, la cruauté, la vanité, etc. Ces personnages fantastiques sont

toutefois dépourvus de noms et sont désignés par des noms communs. Ce sont des personnages passifs qui sont évoqués dans la narration sans pour autant participer activement à la résolution de la quête. Les exemples sont nombreux, nous énumérons certains brièvement :

- Le légendaire l'oiseau Rokh : « *Je levai la tête...et vis un oiseau énorme, gigantesque de taille, aux ailes démesurés, planant dans les cieux. C'est lui qui avait couvert le soleil et plongé l'île dans les ténèbres* » (p.493).

- Le cheval marin : « *Chaque fois à la nouvelle lune ...les chevaux marins sortent des flots et gagnent la plage* » (p.485).

- Des serpents gigantesques à la forme monstrueuse : « *un serpent de proportions énormes, démesurément long, à la tête monstrueuse* » (p.504).

- Des singes dévoreurs de chair humaine : « *une horde de singes entoura le vaisseau de toute part. Ils pullulaient tant à bord que sur le rivage...Ces singes étaient les plus hideuses des bêtes sauvages, couverts de poils épais comme le feutre noir, effrayant à voir [...] Leur aspect horrible jetait dans l'effroi : ils avaient des yeux jaunes enfoncés dans une face noirâtre.* » (p.500)

- Des monstres déformés, dénaturés et d'une extrême cruauté : « *Un être monstrueux, surgi au-dessus du palais. Il avait forme humaine, était noir de peau et si grand de taille qu'il ressemblait à un palmier géant. Ses yeux étincelaient ainsi que des tisons ardents et ses canines ressemblaient à des défenses de sanglier.* » (p.501).

Nous remarquons que dans le roman aussi, les personnages se présentent selon une organisation binaire : les bons vs les méchants. Le pôle du bien est aux prises avec celui du mal, le premier pôle regroupe le héros *Sindbad* et ses alliés, le deuxième regroupe un certain nombre de personnages incarnés par des humains, des monstres et différentes créatures imaginaires.

Dans le roman, *Sindbad* affronte aussi des personnages qui ont des forces et des capacités hors du commun, ils peuvent se transformer, modifier leur aspect physique et apparaître sous différentes formes. La différence entre les deux textes se résume dans le fait d'adapter ces personnages fantastiques au genre romanesque en commençant par caractériser leur « être ». Djilali Beskri commence d'abord par leur donner un nom, ils deviennent ainsi des personnages actifs qui s'engagent dans des quêtes et qui jouent un

rôle important dans le dénouement des événements. C'est le cas de « Chakor » qui veut régner sur le monde en faisant valoir son despotisme. Il peut fusionner les différents membres de son corps ce qui le rend immortel et lui permet de sortir indemne des coups qu'il reçoit :

« Sindbad retire son arme. Pas la moindre tache de sang. Il récidive et coupe cette fois Chakor en trois morceaux. Chakor reprend sa forme initiale et continue de ricaner les piètres tentatives de Sindbad » (p.135)

L'auteur attribut aussi des qualificatifs et des traits propres aux humains à ses personnages fantastiques, le lecteur est distrait par la description animalière et « *l'in vraisemblance est encore plus évidente* »¹²¹. Les objets et les créatures fantastiques sont humanisés. Ceci aboutit à une véritable humanisation de ce monde imaginaire et de tous ses éléments constitutifs : les animaux, les monstres, tous acquièrent une psychologie et une identité humaine. De plus, le roman se distingue par le code de la science-fiction qui dépasse les limites du merveilleux du conte :

« Il est plus exact de définir la science-fiction comme une littérature des possibles où l'on imagine toutes les éventualités d'évolution du monde, dans le futur »¹²²

Ce qui caractérise les personnages du roman de Beskri c'est aussi le fait qu'ils véhiculent des hypothèses sur un monde futur, sur une planète appelée « Néga » et sur les êtres humains qui occuperaient cet espace intergalactique. L'auteur attribue à ses personnages des compétences fictives et les dote d'un matériel de combat très sophistiqué qui correspond aux découvertes éventuelles de la science dans le futur. Donnons l'exemple de Chakor le dictateur qui, pour châtier et punir les désobéissants, lance un rayon lumineux qui sort de ses deux mains pouvant traverser le crâne et tuer l'adversaire :

« Ikar lève les yeux sur Chakor pour le supplier.
Trop tard. Des deux mains tendues de Chakor, un

¹²¹ JOUVE, Vincent. *L'Effet personnage dans le roman. Op, cité*, p. 163

¹²² LABBE, Denis et Millet, Gilbert. *Le Fantastique*, Paris, Ellipses, 2000, p.40.

rayon verdâtre très fin s'insinue dans ses oreilles
dont les tympanes explosent littéralement » (p.118)

Le matériel de science-fiction est doté d'une technologie très avancée qui dépasse et surpasse celle de notre époque, comme le « système de distorsion magnétique » (p. 16) produit du savoir des humains dans le futur : « on l'appelle le *high-tech* » (p.20). Dès son transfert vers le futur, le bateau de *Sindbad* se transforme en véhicule spatial doté d'équipements très développés comme « le *propulseur ionique* » ; en effet, grâce à ses impulsions « le *vaisseau fuse à une vitesse vertigineuse* » (p.33). *Sindbad* apprend ainsi un nouveau système de navigation dans l'espace :

« Nous avons modifié la structure de notre bateau et son système de propulsion. Nous pouvons désormais atteindre la vitesse de la lumière. » (p.34).

Ce nouveau matériel est adapté à la mission de *Sindbad* qui doit affronter, non pas des tempêtes et des naufrages, mais des créatures du futur. Il affronte par exemple les *Gnoks* qui protègent la forteresse du mal. Ces derniers sont en réalité des êtres vivants sur lesquels on a testé abusivement des expériences scientifiques qui ont conduit à leur transformation biologique : « *des êtres avec des malformations biologiques [...] dressés en bêtes féroces* ». (P. 125).

Entre autres, le roman introduit un personnage féminin qui concurrencent *Sindbad* en héroïsme. Dans ce monde futur où le mal, l'injustice et la dictature bâillonnent les peuples et leur usurpent le droit à l'expression, une figure féminine nommée *Zahra* prend en main l'avenir de l'humanité entière. Très éprise de valeurs humaines, elle n'hésite pas à sacrifier sa vie pour mener à bout sa mission humanitaire « *mener les humains purifiés du mal vers Bahia* » (p.46). La princesse *Zahra* règne sur le peuple de *Monkara* qui est formé par l'ensemble des humains rescapés à l'explosion de la planète Terre. *Zahra* fait la connaissance de *Sindbad* lorsqu'il atterrit dans l'espace du futur. Elle lui confie les difficultés qu'elle rencontre après l'arrivée de *Chakor* au pouvoir :

« (Chakor) Il a pu imposer sa dictature de fer sur tout l'univers. La noblesse, tiraillée entre son statut privilégié et son désir immodéré de richesse, s'est raillée au tyran. » (P. 47)

Dès le début du roman, l'attention du lecteur est portée sur ce personnage féminin qui côtoie *Sindbad* dans tous ses déplacements. Elle détient un rôle essentiel car c'est d'elle que dépend le huitième voyage de *Sindbad*. L'auteur donne très peu d'indications physiques sur elle, mais accentue sa profondeur psychologique, sa force de caractère et sa détermination à mener sa mission. *Zahra* a pour mission de purifier son peuple du mal infiltré par Chakor. C'est aussi une femme qui détient la gouvernance d'un peuple et elle accomplit cette grande responsabilité avec bienveillance. Malgré toutes les trahisons dont elle a été victime, elle reste forte de caractère et ne cède pas aux oppressions :

« Quelques chefs qui mendiaient littéralement la connaissance et la gratitude de Bastran et, surtout celle de Chakor ont saisi l'opportunité [...] Ils l'ont trahie [...] La princesse le savait bien. Elle ne lutait pas pour les chefs de tribu corrompus, mais pour le bonheur de son peuple » (p.53)

Tout en avançant dans l'histoire, nous découvrons en elle une femme courageuse, combattante mais aussi audacieuse qui n'hésite pas à se sacrifier pour le bien de son peuple :

« Consciente de sa fragilité [...] la princesse Zahra utilise toutes sortes de subtilité dans sa manière de combattre. Elle enchaîne ses mouvements avec douceur et harmonie. » (P. 90)

Elle suscite la fascination et l'admiration de *Sindbad* qui en tombe amoureux :

« Il veut profiter de cette opportunité pour lui déclarer son amour. » (p.79)

Comme conclusion de ce premier axe qui portait sur la réécriture du système des personnages, nous pouvons dire que le passage des personnages du conte au roman est marqué par un changement primordial : ils passent de l'indétermination à la profondeur psychologique. En effet, étant de simples actants reconnus par leurs actions dans le conte, les personnages acquièrent dans le roman plus de profondeur psychologique. Le genre romanesque offre cette possibilité d'organiser des descriptions plus détaillées qui créent un effet de réel et l'illusion référentielle. L'auteur bascule vers le genre romanesque en utilisant les éléments propres à celui-ci (psychologie, réalisme, identité). L'auteur a récupéré le personnage de *Sindbad*, l'a extrait et détaché du conte

pour le mettre en interaction avec d'autres personnages propres à sa fiction romanesque. Cette migration d'un genre à un autre a imposé au personnage des modifications sur le portrait (psychologique, physique, moral et social) et sur les personnages secondaires qui l'accompagnent comme c'est le cas du personnage féminin qui apparaît dans une image positive et véhicule les valeurs humaines les plus nobles. Nous relevons aussi une diversité idéologique incarnée par la division des camps : le camp du bien et le camp du mal. Cependant, qu'on est-il du cadre spatiale et temporel de l'intrigue ? Quels sont les nouveaux enjeux du nouvel espace-temps ? Pour répondre à cette question, nous entamons le deuxième axe d'analyse qui porte sur le cadre spatio-temporel.

2. D'un espace historique à un espace intergalactique

2.1. L'alternance des espaces

Les péripéties des personnages s'organisent dans un espace propre à chaque univers romanesque et le romancier « *fournit toujours un minimum d'indications « géographiques », qu'elles soient de simples points de repère pour lancer l'imagination du lecteur ou des explorations méthodiques des lieux* »¹²³. L'organisation spatiale est porteuse de sens et pour déceler la portée symbolique des espaces nous devons tout d'abord repérer leurs caractéristiques : « *s'ils sont divers et nombreux...ou réduits...s'ils sont plus ou moins exotiques, urbains ou ruraux, passés ou présents...des univers de référence, des lieux chics, chères.* ».¹²⁴

Dans les deux textes, deux espaces sont récurrents et attirent notre attention : l'île et la ville. L'île est un lieu reposant et calme qui assure à la personne l'abri et l'asile idéal. Entourée de mer et surplombée d'un ciel large, elle est désirée par l'inconscient qui y voit un paradis sur terre, un monde magique et onirique. Outre le fait qu'elle soit le lieu par excellence où évoluent les mythes¹²⁵, dans le conte, l'île représente le lieu de prédilection qui ponctue les aventures de *Sindbad*. Quant au roman, l'île y est décrite

¹²³ BOURNEUF, R et Ouellet Réal. *L'Univers du roman. Op. cité*, p.113.

¹²⁴ REUTER, Yves. *Introduction à l'analyse du roman*, Paris, Nathan, 2000, p.56.

¹²⁵ Comme c'est le cas des îles décrites par Homère dans l'*Odyssée*.

comme étant un espace fantastique dotée d'une beauté surréelle, elle est décrite par opposition à l'espace urbain, clos, muré et obscurci de la ville.

La ville créée par Beskri est fictive, porte le nom de « Monkara » et se situe dans l'espace intergalactique, elle est donc inconnue de la géographie du réel. Cette nomination participe au brouillage des pistes et des époques qui oscillent entre le passé, le présent et le futur. Cette ville énigmatique du roman est loin de rappeler les îles paradisiaques terrestres. C'est un espace menaçant, peuplé de créatures inhumaines et d'êtres maléfique ; une caractéristique qui renforce son ancrage dans la dimension fantastique. Sa localisation lointaine dans l'espace est source d'angoisse pour ses habitants et accentue le caractère de perte et d'errance. L'auteur crée une nouvelle cartographie géographique en mettant en scène des espaces fictifs dans le cosmos réel. Car en effet, *Sindbad* ne se contente pas de voyager entre île et ville mais évolue aussi entre la terre et l'espace. Il transgresse les frontières engendrant une hétérogénéité spatiale dans le roman.

Outre l'espace de l'île et de la ville, nous remarquons que dans les deux textes l'espace est alterné entre lieux historiques et lieux fictifs. L'indétermination spatiale du conte n'est pas totale car nous retrouvons dans certains passages le merveilleux qui côtoie le réel. Nous retrouvons effectivement que *Sindbad* s'aventure dans des espaces réels (historiques) qui ont des références dans le vrai monde. Les sept voyages ont un seul et même point de départ : « Baghdâd » dite aussi « la Cité de la paix ». Peu de description et d'indications sont donnés sur cette ville, elle est seulement évoquée dans certaines phrases : « nous arrivâmes à Bassora. Nous y séjournâmes peu de jours, après quoi je regagnai Bagdad » (p. 498). Mais *Sindbad* évolue aussi dans des espaces fictifs. Ce sont des espaces impossibles à situer dans la géographie du monde réel et les seules indications qui leur sont attribués se résument à des appellations très peu connues. Elles sont diverses et variées, certaines sont nommées comme : « l'île kâbil » (p.488), « l'île d'as-Salâhita » (p.506), « l'île d'al-Asrât » (p.532), d'autres sont inconnues et ne portent aucune nomination échappant ainsi aux lois humaines de la spatialité et de la temporalité : « Puis nous ne cessâmes de naviguer de mer en mer et d'île en île » (p.492). Les châteaux, palais et les cités sont aussi cités sommairement et relèvent eux aussi de l'espace merveilleux comme : « Le royaume d'al-Mihrajan » (p.

488), « *Le pays du Sind* » (p. 509) et « *Le pays des Noirs* » (p. 529). Ces espaces qui peuplent le conte ont une fonction symbolique et leur anonymat est le terrain de jeux de l'imagination car ils favorisent la touche mystère et merveilleuse.

La spatialité du roman fonctionne selon la même binarité du conte et les évènements se répartissaient entre deux plans spatiaux. L'espace historique est plus proche du réel et le lecteur peut facilement s'y projeter. Pour cela, l'auteur donne beaucoup plus d'importance à la précision dans ses descriptions, à l'évocation de noms et d'informations qui renvoient à la réalité sociale, à l'univers du hors-texte auquel il se réfère. Ceci est le cas de « Baghdâd » et de « Bassora », la ville où habite *Sindbad* sous le règne du calife « Haroun Er-Rachid ». Cet espace est décrit, pour la première fois, par le calife lui-même lorsqu'il survole la ville de Baghdâd à bord du vaisseau spatial que *Sindbad* a ramené du futur :

« Lorsque le véhicule spatial survole Baghdâd, le calife admire sa cité, illuminé par des milliers de torches...La ville ceinte d'une imposante muraille circulaire, repose également sur une courbe de la rive gauche du Tigre. » (p.21)

L'auteur donne aussi des références réelles que nous retrouvons dans les livres d'Histoire :

« Le véhicule [...] survole Chiraz [...] les villes de Nichapour et Samarkand [...] Arrivé en vue de l'Indus...passe au-dessus de Mossoul [...] il survole Damas, Alexandrie, le Maghreb, la péninsule Ibérique, puis le pays des Francs [...] l'Italie [...] la prestigieuse Constantinople » (p.21)

Baghdâd est aussi décrite par le point de vue de *Sindbad* qui évoque la splendeur de sa civilisation, la richesse de sa culture et de son développement : « *Des savants du monde entier viennent à Baghdâd s'abreuver des connaissances mises à leur disposition dans la plus prestigieuse bibliothèque de l'Orient. Toutes les cultures cohabitent en harmonie.* » (p.80).

L'espace fictif du roman se déroule quant à lui dans l'espace intergalactique futur, il ne s'agit plus d'îles mystérieuses comme dans le conte mais de lieux intergalactiques relatifs au domaine de la science-fiction. Nous retenons dans cette

catégorie l'exemple de « *l'île rose* » qui assure le transfert de *Sindbad* de la terre vers l'espace, son architecture est propre à un univers fantastique sur lequel agissent les forces de la nature mais aussi des forces mystérieuses.

2.2. Hybridité des registres

Pour distinguer le merveilleux du conte du fantastique du roman, nous nous référons à la définition suivante :

« Le fantastique est donc proportionnel à une rupture de l'ordre naturel, logique et rationnel du monde. Il présente et représente une contradiction au sein du cadre normatif qui caractérise aussi bien le ou les personnages que le lecteur. Il est, dans ce cadre, le surgissement de l'impossible et représenterait des situations, des personnages, des événements inexplicables naturellement, en rupture avec les lois naturelles. »¹²⁶

Dans le roman, nous relevons le fantastique dans certains éléments comme c'est le cas de « *l'île rose* » qui se caractérise par son surnaturel et sa transgression de la réalité, elle est le premier élément hors du commun qui surprend *Sindbad* et son équipage. Cette île n'est mentionnée dans aucune carte géographique et elle inscrit la première séparation avec l'ordre réel de l'espace historique : « *Rien aux alentours de l'endroit indiqué sur la carte n'affirmait la présence de l'île* » (p. 15). Son architecture est propre à un univers fantastique sur lequel agissent les forces de la nature mais aussi des forces mystérieuses :

« Le plus insolite est qu'elle ne ressemblait à aucune des îles décrites par les marins et les légendes. Elle était faite de cristal rose étincelant. Des colonnes imposantes se dressaient çà et là, coiffées de pyramides hexagonales parfaites [...] Hypnotisés et incapable du moindre geste, nous fumes entraînés par une force mystérieuse vers la grotte. » (p.16)

¹²⁶ PRINCE, Nathalie. *Le Fantastique*, Paris, Armand Colin, 2008.p. 01

« Le fantastique se régale des cimetières, des caveaux, des lieux sombres et maudits ... mais aussi d'îles désertes ou de mondes perdus »¹²⁷

Notons aussi dans l'espace fictif du roman une substitution de l'espace naturel du conte par un milieu urbanisé. A la place des îles et des palais, existe des villes modernes dotées de matériaux technologiques. Le décor est modernisé et l'auteur puise ses références dans le contexte contemporain des lecteurs et s'adapte à leurs attentes. Le lecteur pénètre plus facilement dans l'histoire en y trouvant ses propres repères actuels qui l'entourent. Les éléments caractéristiques du merveilleux ont subi une évolution pour correspondre à la nouvelle nature du récit. Ainsi, le surnaturel dans le roman n'est plus considéré comme faisant partie intégrante de l'univers, mais comme une intrusion étrange dans le monde réel. Si dans le conte les éléments surnaturels étonnent et amusent, dans le roman ils deviennent source d'angoisse et de peur. Une fois sorti de son cadre merveilleux du conte, le surnaturel devient source d'angoisse et de peur.

Alors que le conte met en scène des îles appartenant à un univers merveilleux, le roman introduit un monde futur propre au genre de la science-fiction. L'auteur anticipe les événements en imaginant un monde futur. Ce monde de science-fiction est créé à partir des prévisions sur le monde actuel dans lequel les spéculations sur les conséquences du réchauffement climatiques sont nombreuses. Les événements racontés acquièrent ainsi plus de vraisemblance, car s'appuyant sur l'actualité scientifique et écologique du monde, elles deviennent plus probables à se réaliser dans un futur proche :

« Il est fréquent de définir de considérer la science-fiction comme une littérature d'anticipation qui imagine l'état futur du monde [...] Il est plus exact de définir la science-fiction comme une littérature des possibles ou l'on imagine toutes les éventualités d'évolution du monde, dans le futur comme dans le présent ou le passé »¹²⁸

¹²⁷ Idem., p. 94.

¹²⁸ LABBE, Denis et MILLET Gilbert. *Op. citée.*, p.40.

La science-fiction est aujourd'hui considérée comme un genre cinématographique et littéraire apparu pour la première fois en 1851 avec *William Wilson* dans son livre « *A Little Earnest Book Upon A Great Old Subject* »¹²⁹. La science-fiction y est définie comme un univers fictif dans lequel se déroulent des événements non avérés ou même impossibles dans l'état actuel et présent du monde. Elle exige une explication rationnelle de tout événement hors du commun et elle s'appuie sur des informations réelles souvent en rapport avec les découvertes technologiques et scientifiques. Par contre, l'espace où se déroulent les faits n'est pas censé être identifiable par le lecteur, parce qu'elle s'appuie sur des possibilités, des prévisions sur un monde futur. Nous retrouvons souvent dans la science-fiction des planètes inconnues, un univers spatial et des galaxies lointaines.

Pour mieux apparenter son roman au genre de la science-fiction, Djilali Beskri fait appel au vocabulaire de la science-fiction et de la technologie pour décrire des objets et du matériel high-tech comme « le Quantuma », un centre qui distribue l'énergie pour faire fonctionner toutes les machines : « *Des supers générateurs qui produisent et diffusent à distance de l'énergie à tous les vaisseaux et alimentent les batteries d'armes lourdes et légères* » (p.124). Ce centre est sous le contrôle de Chakor qui manipule les forces énergétiques, il reste cependant un matériel de science-fiction : « *Nous produisons de l'énergie polarisée, que nous expédions par rayonnement et continue afin d'être captée par le champ électromagnétique de l'utilisateur* » (p.128). L'univers du roman est envahi par un éventail d'éléments technologiques très évolués comme : « *le spectrographe* » (p.91), « *le système de distorsion magnétique* » (p.26), « *le dopler* » (p. 88) et « *l'hologramme* » (p.60).

En ce qui concerne la description des espaces, le conte ne déploie pas beaucoup de descriptions et détails. La description est esquivée dans le conte qui propose une minorité de passages descriptifs, le but étant de focaliser l'attention du lecteur sur l'action. Contrairement au conte le roman va lui se focaliser sur la description des espaces et l'auteur prend son temps pour décrire son espace romanesque. La description

¹²⁹ WILSON, William. *A Little Earnest Book Upon A Great Old Subject*. Whitefish, Montana, États-Unis, Kessinger Publishing, 2007, p. 134.

des lieux est minutieuse et plus détaillée et certaines précisions apportent un grain de réalisme au roman :

« [...] Baghdâd, le calife admire sa cité, illuminé par des milliers de torches...La ville ceinte d'une imposante muraille circulaire, repose également sur une courbe de la rive gauche du Tigre. » (p.21). »

Pour conclure cette analyse de la réécriture et la transposition des espaces du conte au roman, nous concluons que dans le conte comme dans le roman, *Sindbad* passe d'un espace réel commun (Baghdâd) à des espaces fictifs différents. Dans le conte, Baghdâd est le point de départ de *Sindbad* pour ses voyages dans les mers, elle est aussi le seul ancrage réel qui ponctue ses aventures. Dans le roman, Baghdâd est décrite avec détails et l'auteur dresse un large éventail sur son aire historique, culturelle et artistique. Outre l'espace du réel, les deux textes investissent le surnaturel qui se trouve être un code partagé : « un monde de transgression : transgressions des lois naturelles, sociales et religieuses [...] Où tous les choix deviennent irréalisables, surtout pour les personnages qui n'y trouvent aucun repère »¹³⁰. Dans le conte, les îles et les royaumes inconnus font tous partie du surnaturel, ils existent pour ajouter la touche merveilleuse aux aventures. Mais le roman modernise ce décor spatial, il introduit la science-fiction que nous retrouvons lorsque *Sindbad* est projeté dans le futur. Ce nouveau monde est doté d'un progrès scientifique maximal qui a changé l'être et la matière. Dans un monde qui fonctionne par le virtuel et les ondes magnétiques, *Sindbad* se reconvertit en guerrier de l'espace traquant des ennemis génétiquement modifiés. Nous pouvons conclure que la spatialité dans le roman comme dans le conte est éclatée et binaire dans la mesure où deux espaces différents (réel et merveilleux pour le conte et réel et science-fiction pour le roman) cohabitent et s'alternent dans une même diégèse.

2.3. Une temporalité complexe

Ce qui caractérise la temporalité des deux textes est certainement la binarité temporelle. Le conte fait voyager *Sindbad* dans le réel à travers des temps historiques et

¹³⁰ LABBE, Denis et MILLET Gilbert. *Op. cit.*, p. 9

dans le fictif quand *Sindbad* entre des espaces merveilleux et se retrouve dans une espèce de hors temps. Cependant, le traitement temporel est différent d'un texte à un autre. En effet, le conte ne donne aucune datation précise sur le déroulement des évènements et le lecteur est dans l'impossibilité de situer le temps exact de l'Histoire. La seule indication est tirée de la mention du nom du Calife Haroun Er-Rachid qui nous permet de cadrer la période Abbasside mais qui demeure toutefois une dimension temporelle très large. L'existence de certaines formules chronologiques récurrentes dans le conte comme « *Un jour d'entre les jours* » (p.479) participe à marquer l'indétermination et l'atemporalité. On ne peut pas exactement cadrer la journée ni mesurer la durée entre les jours.

Les principales actions du conte se déroulent dans ce que nous appelons un « hors-temps ». Les perdutions de *Sindbad* dans les îles sont identifiées vaguement par « le jour » et « la nuit ». Lui-même étant perdu et égaré, ne peut s'orienter ni dans l'espace ni dans le temps. Tout le conte se déroule dans cette temporalité indéterminée et déstabilisante et crée une binarité temporelle dans le conte, comme si *Sindbad* sortait de l'aire historique de Baghdâd pour entrer dans une nouvelle aire temporelle où les repères sont brouillés et inexistantes.

Contrairement au conte où l'atemporalité est dominante et brouille les pistes, le roman quant à lui livre des détails très précis sur le temps et l'époque dans laquelle voyage *Sindbad*. Cette époque est mise en évidence par les dates et les descriptions sur son aspect historique, économique, religieux et scientifique. Cette ère se caractérise par les développements prospères de tous les domaines de l'Orient qui atteint le paroxysme de son épanouissement. L'architecture est majestueuse et les mosaïques ornementales rehaussent les mosquées avec leurs goûts modérés. Les sciences atteignent les plus hauts degrés de développement en mathématique, poésie, littérature, etc. C'est le temps des créations littéraires et artistiques qui divertissent les gens et les souverains :

« Assis sur son trône, le calife Haroun Er-Rachid est à la fois surpris et amusé par Abou Nouas qui, dans tous ses états, déclame des vers sous le regard souriant et discret du grand vizir Jafar. » (p.12).

Néanmoins, ce qui différencie le roman du conte est le temps fantastique. *Sindbad* voyage d'un espace à un autre et d'une époque à une autre ; de l'an 796 après

Jésus-Christ à l'an 2800 après Jésus-Christ. Il parcourt des temps historiques et des temps fictifs (fantastiques) et c'est la datation inscrite dans le roman qui nous aide à distinguer ces deux temps. Dès que *Sindbad* atterrit dans l'espace, il se rend compte qu'il a fait un voyage de 2004 ans : « *Je suis allé jusqu'à l'an 2224 de l'hégire c'est-à-dire 2800 après Jésus-Christ* » (p.14). Ce temps se démarque par les caractéristiques du fantastique qui le distingue du temps historique précédent. Tout d'abord, la datation dépasse notre époque contemporaine dans laquelle nous vivons, l'an 2800 est un temps de futur plausible et éventuel. *Sindbad* découvre dans ce futur un essor de savoir qui dépasse celle de sa ville natale Baghdâd. Cette époque est celle des industries et des technologies « high-tech ». Il reste ahuri devant les machines qui se mettent en marche grâce aux effets magnétiques : « *Grâce aux champs magnétiques des planètes, le Bount navigue sans utiliser de carburant* » (p.35) C'est aussi un temps où l'imagination humaine atteint son zénith et nourrit la créativité de l'architecture de ces temps modernes :

« Une masse imposante, crève la surface de la mer, à une centaine de mètres à bâbord. Ils regardent hypnotisés une gigantesque demi sphère en cristal rose, hérissée de colonnes translucides, qui émerge progressivement et semble flotter dans l'eau » (p.27).

Cette nouvelle aire qu'il découvre est complètement opposée dans l'organisation du pouvoir et de la société à celle de l'époque abbasside de Haroun Er-Rachid. Dans ce futur, le système politique n'est pas basé sur la royauté des dynasties mais sur un système politique oligarchique. Ceci est le cas de Chakor, un tyran dictateur qui règne sur le Mahoune ; un gouvernement qui utilise les développements technologies pour servir leurs buts personnels et non pour le service des populations : « *un système totalitaire reposant sur la loi martiale où aucune initiative politique, sociale ou artistique ne peut avoir lieu en dehors du Mahoune* » (p.44)

Synthèse

Dans ce chapitre, notre objectif était d'analyser les procédés de la transposition du conte dans le 8^{ème} *Voyage de Sindbad* de Djilali Beskri. Pour l'organisation de notre travail, notre analyse s'est basée sur la transformation de ces trois systèmes narratifs : les personnages, la temporalité et la spatialité. Cette étude comparée a montré que les deux textes se rejoignent dans certains points de convergences, mais se distinguent aussi par des divergences. La plus importante mutation concerne le passage d'un système de personnages marqué par l'indétermination à une configuration de personnages plus centrée sur la profondeur psychologique. Alors que le conte cultive l'effet mystère en mettant en avant des actants reconnaissables uniquement par leurs actions, le roman cultive la dimension personnelle du personnage et donne plus de valeur à son être. Ce dernier acquiert un nom, une psychologie, un portrait et une identité. Les romanciers cherchent la vraisemblance contrairement au conte qui cultive le merveilleux. Ainsi, nous avons pu relever que Djilali Beskri octroie à son *Sindbad* plus de profondeur psychologique, le dote d'un passé, d'une vie familiale et d'une quête humanitaire. Il met à ses côtés un personnage féminin qui mène une quête féministe et qui est doté de caractères positifs et honorables. Les autres personnages secondaires acquièrent eux aussi un rôle plus important dans la narration, ils passent du statut de simples passagers dans le conte à des adjuvants de la quête dans le roman.

La deuxième analyse concernait la transposition de l'espace-temps du conte au roman. Nous avons tout d'abord remarqué que les deux textes fonctionnent selon la même binarité : espace réel/ espace fictif, temps réel/temps fictif. Le cadre réel est identique aux deux textes, il s'agit de la Cité de Baghdâd et de l'époque abbasside. Que ce soit dans le conte ou dans le roman, *Sindbad* démarre ses aventures de la même ville. Cette dernière ne se transforme pas dans les deux textes, elle garde ses principales caractéristiques et ses principales descriptions. Les divergences se situent au niveau du cadre fictif. Tandis que *Sindbad* évolue dans le conte d'un espace réel représenté par Baghdâd à un espace fictif représenté par les îles inconnues et mystérieuses, dans le roman de Beskri, *Sindbad* passe de Baghdâd à un espace intergalactique. L'auteur du roman fait appel à la science-fiction et dépasse ainsi le merveilleux du conte. Il se sert de la réalité du monde actuel et de son avancement technologique pour créer et

imaginer un espace futur dans lequel le lecteur retrouve les traces de son quotidien. Cette projection du futur crée un effet de vraisemblance et rapproche le roman de la réalité. A côté de cette transposition spatiale, le temps n'échappe pas à la transformation et s'accommode aux exigences de la narration. La temporalité évolue elle aussi selon un système binaire, nous la retrouvons dans le conte quand *Sindbad* quitte Baghdâd pour voyager, le déplacement spatial engendre le passage d'un temps réel à un temps fictif. Le temps historique est de ce fait identique aux deux textes, il s'agit de l'époque abbasside. La différence se situe au niveau du temps fictif qui prend une couverture merveilleuse dans le conte et qui projette *Sindbad* dans un hors-temps dans le roman. En effet, *Sindbad* pénètre dans une atemporalité impossible à situer dans la datation réelle. Ce temps fictif est celui de la science-fiction qui prédit un temps futur. L'auteur utilise l'anticipation temporelle qui lui permet de projeter dans un futur proche les peurs et les angoisses croissants des populations. Cette temporalité est datée et précisée dans le roman à travers la mention des années et des jours, contrairement au conte qui lui utilise des expressions temporelles très vastes.

La transformation du conte dans *Le 8^{ème} Voyage de Sindbad* donne naissance à un roman traversé par différents codes littéraires. Nous retrouvons à la fois des traces et des indices du conte merveilleux et des ajouts modernes qui correspondent à l'époque actuelle et future. Alors que certains éléments du conte sont conservés et gardés identiquement pour rappeler au lecteur la filiation du roman, d'autres sont subverties puis redistribués de façon originale. L'auteur du roman transforme les trois principaux systèmes qui régissent le genre du conte, les façonnent et les modèlent pour les intégrer au nouveau genre romanesque. Nous pouvons dire que le conte est déconstruit puis reconstruit de façon originale afin de servir les nouveaux discours. Ces éléments sont agencés avec d'autres codes narratifs comme la science-fiction pour produire un roman traversé par des codes traditionnelles et postmodernes.

DEUXIEME CHAPITRE

Une déconstruction subversive du conte

Bien que la source d'inspiration soit la même, les deux romans issus de la réécriture sont paradoxalement différents car chaque auteur réinvesti le conte selon ses procédés et l'adapte à ses enjeux. Dans ce deuxième chapitre, nous analyserons les techniques de la réécriture du conte par Salim Bachi dans son roman *Amours et aventures de Sindbad le Marin*. Nous suivrons le cheminement de son évolution et sa mutation générique. Pour cela, nous proposons de suivre la même méthode que dans le chapitre précédent en comparant les systèmes narratifs du conte avec le roman. Ainsi, nous commençons par une étude comparée entre *Sindbad* du conte et *Sindbad* du roman, le but étant d'étudier son évolution d'un genre à un autre et d'une quête à une autre. Nous continuerons ensuite avec une étude comparée entre les personnages secondaires et de leurs rôles dans la narration. Nous enchaînerons ensuite avec la transposition du système spatio-temporel et la nature des changements qui lui sont apportés. Etant donné que les romans se basent sur une déconstruction du conte, nous sommes interrogés sur la place qu'occupait le schéma narratif dans ces réécritures et aux modalités de son insertion dans les romans. Nous terminerons donc ce chapitre par une étude comparée entre les schémas narratifs des trois textes.

Dans ce chapitre aussi, nous essayerons de consacrer une partie à la transposition du voyage dans le roman de Salim Bachi. Le cœur de la problématique de ce roman tourne autour du voyage, du mouvement et du déplacement. Le voyage fait partie intégrante du recueil des *Mille et Une Nuits* et plus particulièrement du conte de Sindbad, mais chez Salim Bachi, le voyage est aussi lié intrinsèquement au lieu de départ qui donne toute sa signification à l'expérience. Il s'avère que la mer Méditerranée est le moteur principal du déplacement et du voyage de *Sindbad*. Prenant au départ la forme d'un voyage commercial, les aventures se voient rapidement transformées en errance et nomadisme. Le voyage merveilleux du conte se transforme en un voyage beaucoup plus symbolique. L'étude de ce chapitre nous permettra de répondre à nos interrogations sur le sens du voyage : quels sont les outils mis en place par Salim Bachi pour déconstruire le conte ? Quel est le portrait de *Sindbad* du XXI^e

siècle ? Quelle quête poursuit-il ? Comment s'articule le voyage dans l'univers de Salim Bachi ? Quel (s) nouveau(x) sens véhicule le voyage dans ce roman ?

1. Sindbad : héros du conte et anti-héros du roman

Sindbad, protagoniste du conte, garde son statut de personnage principal dans le roman de Salim Bachi. Dans le conte, le désir de voyager surgit subitement après le décès du père de *Sindbad*. Pilier de la filiation, de l'identité et des origines, la perte du père est assez mal reçu par *Sindbad* qui décide de quitter la terre natale pour voyager.

Cet élément est reproduit par Salim Bachi dans son roman. *Sindbad* est aussi le fils d'un riche commerçant dont il hérite de nombreux biens.

« Fils d'un des plus grands marchands de Carthago, j'avais hérité à la mort de mon père d'une fortune considérable » (p. 57)

Dans le conte, *Sindbad* hérite d'une grande fortune mais en fait mauvais usage. Il gaspille sa richesse dans les divertissements et les plaisirs éphémères. Devenu sans pauvre, il décide de voyager dans le but de s'enrichir et de recouvrir sa richesse. Ce revirement de situation de la richesse à la pauvreté qui le pousse à voyager est identique dans les deux textes. Dans le conte, nous retrouvons le passage suivant :

« Je me paraît des plus beaux vêtements et menai grand train avec des amis et des compagnons [...] Je constatai que ma fortune s'était épuisé [...] il ne me restait rien de tout ce que j'avais possédé. » (P. 482)

Et dans le roman :

« Je passais mon temps à me divertir avec mes amis. Je constatai alors que ma fortune s'était épuisée et ma situation détériorée. » (p.57)

En ce qui concerne les traits sociaux du personnage principal, nous remarquons que *Sindbad* garde dans les deux récits son activité professionnelle. Dans le conte, il est commerçant et utilise ses voyages pour « troquer des marchandises » (p.483). Dans le roman aussi, il est aussi commerçant mais travaille illicitement pour survivre : « un jeune homme dont l'activité principale consistait en une forme de commerce (...) un homme d'affaire (...) un businessman » (p. 16-17). Le portrait physique quant à lui est

absent des deux récits, aucune indication précise n'est donnée sur l'âge de *Sindbad*, ni sur ses caractéristiques physiques.

Le mode de vie de *Sindbad* est aussi marqué par une liberté dans le comportement qui frôle le libertinage. Tout dépend de quelle traduction nous nous référons, dans celle de Mardrus par exemple, des passages assez explicites interviennent de la narration montrant un *Sindbad* libertin et jouisseur de la vie. Dans la traduction sur laquelle nous travaillons, celle de Bencheikh et Miquel André, le libertinage de *Sindbad* est insinué mais jamais explicité. Le conte ne livre aucune description détaillée sur les aventures charnelles de *Sindbad* mais précise que la plus grande partie des gains rapportés des voyages sont gaspillés dans les distractions et les divertissements :

« Je fis l'acquisition de [...] moult concubines [...] je me plongeai dans les plaisirs et les divertissements. Je ne refusai rien des délices de la table et des jouissances de la boisson » (p. 491)

Malgré les ressemblances entre les deux textes, la part de divergences est assez conséquente et *Sindbad* du roman est beaucoup plus différent comparé à son double du conte. Ce dernier souligne le décalage avec le modèle source et rompt avec la figure du héros du conte par son portrait et son itinéraire divergent.

Dans le conte, qu'il soit fille ou garçon, le héros incarne toujours des valeurs positives (courage, intelligence, résistance) et il est assez rare de retrouver dans les contes des figures d'anti-héros. Dans la réécriture de Bachi, *Sindbad* ne correspondent justement pas au stéréotype attendu. Il y a une inversion du statut du héros traditionnel pour laquelle un certain nombre de procédés sont mis en place pour justement renverser et dévaloriser la figure héroïque et traditionnelle du conte.

Dans *Amours et aventures de Sindbad*, le héros *Sindbad* devient le représentant de la marge et nous assistons à sa métamorphose renversante. *Sindbad* adopte un comportement déviant qui vient aux antipodes des valeurs du conte. Son portrait se situe au paradoxe de celui de son double du conte, il transgresse les normes de la société et échappe à toute tentative de normalisation, il enchaîne les tribulations et les mésaventures tout en adoptant des conduites hors des normes conventionnelles.

Personnage au comportement subversif, rejetant les conventions sociales et les codes établis, le *Sindbad* marginal rompt avec la figure du héros classique et passe du statut de « héros » du conte à « l'anti-héros » du roman. N'accomplissant ni prouesses ni exploits glorieux, il est plutôt son paradoxe et son reflet inversé et son double négatif du roman. La marginalité de Sindbad commence avec le milieu familial et social dont il émerge. Tandis que le conte ne nomme pas la famille de Sindbad et se contente de les citer sommairement : « [...] de retour à Bagdad, je retrouvai ma famille, mes intimes et mes camarades » (p. 510). Le roman quant à lui dévoile l'orphelinat de Sindbad et la mort tragique de ses parents morts lors d'un attentat terroriste :

« Sindbad te taisait. Il se souvenait [...] de son frère Abel et du premier sang versé. Ma mère était morte alors que j'avais sept ans [...] Mon père avait disparu comme Romulus enlevé par les dieux de l'époque : les sbires du régime qui se mit en place à Carthago. » (p. 31-77).

Le procédé de marginalisation affecte aussi la jeunesse de Sindbad pleine de souvenirs sur les atrocités des guerres : « *Je perdais le compte des invasions et confondais les époques* » (p.77). Et qu'il ne cesse d'accuser explicitement de lui avoir gâché son enfance :

« Je fus donc cet enfant craintif, sans ambition, ne comprenant rien au monde qui l'entourait (...) la guerre qui avait jeté de sombres lueurs sur ma jeunesse » (p. 79-80)

Le portrait de *Sindbad* se constitue au fur et à mesure que nous avançons dans la narration « *son portrait est réparti entre plusieurs points du texte* »¹³¹. Le portrait physique est négligé, nous retrouvons des allusions à ses origines arabo-musulmanes qui font de lui un étranger facilement repérable en Europe. Le discours de Sindbad est plein d'ironie et de dérision, l'ironie reste son moyen le plus utilisé dans la dénonciation des atrocités qu'il a vécues :

« Tous les jours, dit Sindbad. Tous les jours un fou actionne son engin au milieu de la foule. C'est un

¹³¹ JOUVE, Vincent. *L'Effet personnage dans le roman. Op. cité*, p.157.

sport national. Une coutume locale. Ne vous en faites pas, vous vous y habituerez » (p.44)

Le premier voyage de *Sindbad* est effectué clandestinement, *Sindbad* est un harraga qui fuit son pays natal Carthago : « *J'embarquais alors à bord d'une barque de pêcheurs avec une vingtaine d'autres personnes [...]* » (p.57). La modification et la dévalorisation du statut du héros supplante ce dernier de sa quête et de son rôle traditionnel pour lui conférer un nouvel itinéraire. L'intrigue tourne autour d'une nouvelle thématique et subit inexorablement des changements structuraux et sémantiques.

Sindbad devient dans le roman de Bachi un « *homme d'affaire* » et « *un businessman* » dont l'activité consiste en « *une forme de commerce. Il achetait des vêtements à l'autre bout du monde, les transportaient à la main dans un gros sac en plastique et les vendaient sur un marché de Carthago* » (p.16). Après avoir gaspiller la fortune héritée de son père, il part sur les chemins du monde poussé par la nécessité.

« [...] une fois liquidée toute la fortune léguée de mon père [...] C'est l'une des raisons qui le poussent à faire des voyages. » (p.78)

Ecrasé par le poids des souvenirs douloureux et par l'impossibilité de réaliser ses rêves : « *Mon enfance perdu en Carthago, l'ignoble ville, me refusait la plupart des enchantements réservés à une jeunesse insouciant. J'avais connu la guerre et ses horreurs* » (p.102), *Sindbad* n'a d'autres choix que de fuir le pays natal et faire valoir son programme : « *vivre vite, partir loin, aimer le plus : mon programme* » (p.83).

« *J'embarquais alors à bord d'une barque de pêcheurs avec une vingtaine d'autres personnes à la conquête de l'Europe où je pensais faire fortune* » (p.57)

Cependant, ce personnage marginal qui transgresse les normes et mène une vie de libertin est excusé par le narrateur qui plaide la cause d'une innocence violée. Derrière le discours assez violent de *Sindbad*, nous repérons l'existence d'une douleur profonde, d'un déracinement et d'un abandon. Les horreurs dont il a été victimes sont tellement douloureuses qu'en contrepartie il se trouve dans l'impossibilité de faire preuve d'indulgence ou de gaieté dans une société qui l'a malheureusement condamné et sacrifié dès sa naissance. Sa transgression est une sorte de vengeance contre toutes

les atrocités de l'existence et de l'Histoire. Sa seule manière d'exprimer sa révolte est de rompre avec cette société, de la scandaliser en choquant les consciences. C'est en se situant dans la marge qu'il se fait entendre et qu'il trouve sa voie. Pour lui, tout est subjectif, factice et de façade :

« Je fus très tôt un orphelin que sa grand-mère éleva parmi les mirages, les contes à dormir debout, et berça souvent de songes idiots pendant que Carthago sombrait dans la barbarie » (p.147)

1.1. La réécriture des aventures d'un séducteur

Sindbad est un personnage en rupture de ban, il fait partie de la catégorie des personnages hors normes, de la transgression. Il rompt avec les valeurs morales et religieuses de sa société natale pour combler et satisfaire sa passion et son désir pour les femmes. Il incarne ainsi l'archétype du « marginal » car il réunit dans son portrait tous les vices. En effet, en plus d'être un séducteur invétéré, il est aussi fait prisonnier et incarcéré suite à une accusation de tentative de meurtre. Proscrit de son pays natal, il n'a plus de chez soi où se réfugier.

Tout comme son double du conte, *Sindbad* enchaîne les aventures charnelles et les liaisons avec différents personnages féminins et l'auteur met l'accent sur la description du portrait physique de ses conquêtes féminines et expose de manière crue les scènes charnelles entre les personnages. Tout en frôlant dans certains passages le style pornographique, la description demeure néanmoins d'un style poétique. Avidé de voyage et d'amour, *Sindbad* suit l'itinéraire et le même mode de vie du grand aventurier et voyageur du XVIII^e Giacomo Girolamo Casanova. Ce personnage dans lequel s'identifie *Sindbad* et qu'il voit comme modèle a « *très jeune, abandonné vite la carrière ecclésiastique à laquelle il était destiné pour courir l'Italie, puis l'Europe [...] Dans la vie de cet aventurier, les voyages sont indissociables des liaisons amoureuses qu'il noue et dénoue sans trêve au hasard des rencontres* »¹³². Suivant le même itinéraire de Casanova, *Sindbad* multiplie les conquêtes féminines et bécote les

¹³² BRAHIMI, Denise. *Giacomo Casanova (1725-1698)*. Universalis éducation. [En ligne]. <<http://www.universalis-edu.com.ezscd.univ-lyon3.fr/encyclopedie/Giacomo-Casanova-/>>, consulté le 06/04/2016.

donzelles. Qu'elles soient brunes, blondes, rousses, mariées, célibataires, femmes au foyer ou étudiantes, une chose est sûre, la diversité n'est pas à prouver. Elles dressent toutes de lui le portrait d'un débauché plutôt que d'un gentleman séducteur. Il semble à cet effet important de signaler le nombre important des personnages féminins qui peuplent le récit. En effet, ce qui caractérise essentiellement les conquêtes féminines de *Sindbad* est certainement le catalogue. Etant le narrateur de ses conquêtes, *Sindbad* dresse une liste de ses conquêtes et leur description minutieuse s'étale sur plusieurs pages. Ce qui caractérise aussi ses relations c'est qu'il n'éprouve aucun sentiment d'amour pour ces femmes sauf un désir physique. Il séduit toute la gent féminine sans la mémoriser le moindre au monde, il profite avec chacune d'entre elles du renouveau du plaisir.

Un autre caractère important c'est la parole qui est confisquée aux personnages féminins, elles ne parlent pas sauf dans très peu des passages et pour dire des phrases incomplètes et sans grand intérêt. La question de la femme est au centre de ce roman, elle apparaît comme « femme objet », elle est là pour aider *Sindbad* à oublier, elles sont comme une thérapie pour oublier les souvenirs du passé et les tribulations du quotidien. Nous allons dresser un portrait des personnages féminins et montrer comment elles peuvent servir la transgression.

Sindbad contre toute attente, est un personnage qui se défoule dans les plaisirs charnels mais aussi dans la lecture. Lorsqu'il fuit l'Italie, il arrive à la villa Médicis, y devient pensionnaire et se plonge dans une frénésie de lecture. Aussi, s'inscrit-il à l'université de la Sorbonne et y prépare un doctorat en lettre sur Casanova :

« Villa Médicis, seule mes lectures me retiennent et le temps n'a pas plus de raison d'être. Je reste seule dans ma chambre, dévorant des livres » (p.86)

Ce qui caractérise les liaisons de *Sindbad* c'est leur brièveté, il enchaîne des relations passagères et transitoires dans lesquelles il ne s'investit que physiquement et très peu émotionnellement. Il s'ennuie rapidement de ses maîtresses et se sépare d'elles sans s'encombrer avec des au revoir.

« J'étais parti les mains dans les poches et mon paletot devenait idéal. Giovanna n'avait pas eu le temps de me donner un peu d'argent, j'avais filé

sans la voir, je ne voulais pas m'encombrer de questions, de serments ou de larmes » (p.102)

Prenons l'exemple de *Vitalia*, la première maîtresse de *Sindbad* quand il arrive en Italie avec laquelle il connaîtra une relation d'adultère. Elle est l'épouse d'un riche marchand nommé Carlo Moro. Dans le roman, elle incarne l'amour et la fatalité, une figure de rêve dotée d'une beauté irrésistible :

« Vitalia était une pucelle aux courbes généreuse et à la langue bien pendue [...] Vitalia aimait se dévêtir devant moi [...] D'autres fois, je l'attirais et la dévêtais comme une poupée fragile et muette. Elle se laissait enlever sa robe légère. » (p.64-68)

Elle reste la seule femme avec laquelle *Sindbad* implique plus ou moins ses sentiments d'amour : « *J'étais tombé amoureux de Vitalia* » (p.64). Elle revient dans plusieurs passages du récit sous forme de réminiscences : « *Vitalia me manquait. J'en conçu une certaine mélancolie qui me peignit Rome sous les couleurs les plus sombres. Je cherchais la jeune fille dans les rues de la villa* » (p.93). Mais malgré la passion extrême qu'il lui voue, *Sindbad* n'a aucun scrupule à la remplacer après son décès avec plusieurs concubines : « *J'avais gagné en flegme, je ne croyais plus en rien, même Vitalia ne me manquait plus. J'étais perdu pour l'amour* » (p.218).

Toutefois, la place qu'occupe la description du corps féminin est assez importante dans le récit. La description de manière générale correspond à des pauses dans l'action constituant parfois une grande partie de la narration : « *L'action proprement dite, marquée par le dynamisme, se voit par moments suspendue par des éléments marginaux : la description* »¹³³. Dans le roman, les descriptions oscillent entre une description du corps jouissif des femmes et les souvenirs de la guerre et de ses terreurs à Carthago.

Dans *Amours et Aventures de Sindbad*, l'écriture des personnages féminins procède selon le mécanisme de description physique et charnelle uniquement. L'énonciation qui expose ces corps se déploie selon une modélisation flatteuse. La focalisation est interne, celle de *Sindbad*, parce qu'il est seul maître de la narration de ses récits. Il est en exaltation devant ces corps qui lui procurent exaltation physique et

¹³³ MILLY, Jean. *Poétique des textes*, Paris. Armand colin, 2014. p.105.

visuelle. Nous remarquons ainsi qu'il insiste davantage sur les détails physiques et accentue la description du plaisir tactile, corporel et visuel, soulignant ainsi l'aspect sommaire de son intérêt pour ses maîtresses. Effectivement, l'intérêt qu'il porte aux femmes ne dépasse pas la dimension charnelle. Il consomme de manière immodérée les femmes. Ses propos s'inscrivent dans le registre familier pour exprimer ses relations au réel et dire son parcours chaotique et cahotant. Les scènes sexuelles deviennent banales, faisant partie intégrante de son quotidien. Son rapport avec l'amour est très infime, il ne s'implique pas émotionnellement et n'exprime aucun sentiment d'amour envers ses concubines : « *J'étais perdu pour l'amour, je consommait les femmes comme d'autres une pâtisserie* » (p.218). Le texte est parsemé de descriptions minutieuses de ses ébats et ses rapports amoureux, représentant ainsi le corps des femmes en plein désir, excitation et plaisir. Le langage est libidineux, licencieux, les phrases frôlent parfois l'obscénité voire même la trivialité, ce qui ne manque pas de heurter le lecteur. Ce langage se déploie dans la description de Vitalia, Il est similaire pour les autres concubines :

« Le tour de force de Salim Bachi est de décrire à chaque fois des scènes d'amour différentes et de renouveler, pour chacune, les images et les émotions. » (P.134)

Mise à part Vitalia à laquelle il vouera, au départ, une passion extrême, les autres maîtresses ne lui procurent pas d'avantage intérêt, tel est le cas de Giovanna et des autres femmes qui la succèdent. En effet, les descriptions physiques des personnages féminins sont très généreuses comparées aux portraits moraux et psychologiques très rudimentaires, voire inexistantes. Un constat important, le corps des femmes est décrit uniquement lorsqu'il est en pleine action charnelle et qu'il manifeste ainsi ses plaisirs et ses désirs. Le lecteur ne connaît rien du passé de ces personnages ni de leur vie intellectuelle ou psychologique.

¹³⁴ HARZOUNE Mustapha. *Amours et aventures de Sindbad le Marin*. Hommes et migrations, 29 mai 2013. [En ligne]. <<http://hommesmigrations.revues.org/832>>, consulté le 29 Mars 2014.

D'autres personnages féminins peuplent le récit et leur nombre reste impressionnant, nous évoquons quelques-unes : Béatrice rencontrée « *Dans la chaleur nocturne* » d'un bar. Jeanne et Pauline pensionnaires à la villa Médicis décrites comme « *les amazones* », « *les jumelles* » et « *Les coquines énamourées* ». Caline la littéraire rencontrée à la Sorbonne et ressemblée à une « *nymphé amoureuse* ». Mazarine « *une créature rencontrée au restaurant universitaire, en tout point opposé à Caline* ». Crinoline, une femme toute en courbe, « *une femme à la chevelure presque rouge. Pulpeuse comme une pastèque, elle avait un beau visage et une puissance sexuelle hors du commun des mortelles* » nommée aussi « *la bombe californienne* », « *Norma Jean* » et « *femme fontaine* ». Et Zoé qui a un « *visage fin, des lèvres pulpeuses* ».

Sindbad ne s'ennuie pas uniquement de ses maîtresses mais aussi de ses lieux de résidence. Il déparque dans une ville, y côtoie des femmes et puis les fuit en détestant la ville : « *Décidément je n'en pouvais plus de la Villa, de ses pensionnaires, de ses illustres morts* » (p.142).

L'errance fait donc partie intégrante du portrait de *Sindbad*, il entame son voyage et le ponctue de conquêtes féminines à la recherche de l'amour. Ce sentiment inconnu, inassouvi et insatisfait, le pousse à se consoler auprès de ses maîtresses :

« L'amour est un mystère que les religions antiques vénéraient, comme je m'en persuadais très vite. Je me mis à rechercher les faveurs des femmes avec d'autant plus d'ardeur que je ne soupçonnais là un trésor caché, une promesse de connaissance et de jouissance infinie » (p. 89)

Le personnage féminin et polymorphe, de sa diversité émane des sensations différentes et nouvelles qui trahissent une certaine convoitise chez *Sindbad*. Cette frénésie qui le pousse à multiplier les conquêtes et à bécoter les femmes est presque justifié par le narrateur. C'est le plaisir, l'évasion qu'il convoite plus que les femmes en personne. Son principal motif c'est le moment d'évasion qu'il voit comme une échappatoire. *Sindbad* est un rêveur qui décrit l'horreur qui la détruite et dont il veut se débarrasser. Son principal but est d'oublier ses malheurs. Il cherche essentiellement à fuir ses souvenirs, à effacer les séquelles infligées par les atrocités de la guerre. Sa soif pour les conquêtes féminines et une manière d'effacer le passé par le plaisir. Les trois principaux aspects de ses relations avec les femmes sont : le catalogue des femmes

séduites et conquises et la transgression lorsqu'il défie les normes et les conformités sociales.

1.2. Rencontre entre figures littéraires mythiques

Dans le roman de Salim Bachi, de nouvelles mises en scènes permettent la rencontre de différents personnages issus de plusieurs récits littéraires. Pendant son long voyage entamé clandestinement *Sindbad* se fait un compagnon de voyage nommé *Robinson* qui s'avère être le célèbre *Robinson Crusoé*. *Robinson Crusoé* est un roman de Daniel Defoe publié en 1719 : « *Robinson Crusoé est un aventurier dans l'âme. Adolescent, il fuit le domicile paternel, s'embarque, connaît un premier naufrage.* »¹³⁵.

Dans le roman, *Robinson* est un Sénégalais immigré et compagnon intermittent de *Sindbad*. Les séquences narratives où apparaît *Robinson* sont une occasion de dresser et de découper des tranches de la vie quotidienne des immigrés clandestins. En compagnie de *Sindbad*, ils voyagent ensemble clandestinement comme *Harraga* sur la même barque. *Robinson* incarne les origines africaines et les traditions, et ses tribulations dans le continent européen sont souvent liées à ses origines et sa couleur de peau. C'était « *un gaillard qui conservait un peu de vigueur physique* » (p.58). L'un arabe et l'autre sénégalais, *Sindbad* et *Robinson* perçoivent leurs origines comme un handicap qui ralentit leur progression en Europe, ils se soutiennent alors mutuellement.

Le *Robinson* de Salim Bachi s'approche du personnage traditionnel du roman, en effet, Bachi garde certains éléments propres au *Robinson* du roman originel comme par exemple le fait qu'il multiplie les activités : « *à l'aide de quelques outils récupérés, et pratique tour à tour tous les métiers – charpentier, éleveur, menuisier, jardinier.* »¹³⁶.

Robinson est un ami dévoué et fidèle qui n'hésite pas à apporter son aide à *Sindbad*, d'ailleurs, il apparaît comme un ange gardien dans les moments difficiles pour apporter son aide. Son introduction dans la narration crée un équilibre et une stabilité dans les extravagantes aventures de *Sindbad*.

¹³⁵ PEPIN, Jean-François. *Robinson Crusoé, Daniel Defoe (1719)*. Universalis éducation. [En ligne]. <[http://www.universalis-edu.com.ezscd.univ-lyon3.fr/encyclopedie/Robinson- Crusoé- Daniel- Defoe- />](http://www.universalis-edu.com.ezscd.univ-lyon3.fr/encyclopedie/Robinson-Crusoé-Daniel-Defoe/), consulté le 06/04/2016.

¹³⁶ Idem.

« Pour les musulmans, les Sept Dormants d'Éphèse, les Ahl al-kahf, sont, par leur résurrection anticipée, les témoins de celle des derniers temps, les annonciateurs du Jugement. »¹³⁷.

C'est donc un aussi un voyageur comme *Sindbad* mais dont les aventures ne sont pas racontées en premier. *Sindbad* le rencontre en Syrie où il est guide touristique, ensuite à Rome où il « vendait des cartes postales, déguisé en gladiateur » (p.126) et après : « Robinson tenait une boutique sur le trottoir. Il vendait des posters, des affiches de Bob Dylan, de Markey [...] » (p. 95).

Outre le personnage *Robinson* réécrit sur la base du célèbre personnage romanesque *Robinson Crusoé*, le roman fait appel à un autre personnage issu du sacré : *Le Dormant*. Ce dernier se réveille « après un long sommeil dans la caverne » (p.40), prends le même bateau que *Sindbad* et débarque à Carthago avec son *Chien*. Le Dormant avait auparavant fui Carthago « l'étrange cité où l'on fusillait les partisans, égorgeait les femmes, torturait des enfants, qu'il avait dû fuir en compagnie du chien pour se réfugier dans les montagnes » (p.17) et s'est réfugié dans un lieu lointain où il dort longtemps : « Quand il s'éveilla, il trouva le chien qui le veillait » (p.19). Il est le dernier Dormant des sept Dormants d'Éphèse. « Il était le dernier Dormant. Il était celui qui avertit de l'Avènement » (p.36). Il porte la prophétie et doit annoncer le jugement et la fin du monde à l'humanité : « Ceux dont les œuvres seront lourdes : voilà ceux qui seront heureux ! Ceux dont les œuvres seront légères : voilà ceux qui se seront eux même perdu » (p.36). Son réveil à Carthago est énigmatique car dans la croyance biblique, le réveil de ce dernier serait annonciateur de la fin du monde et du jugement dernier.

Le Dormant est un homme sans identité qui a du mal à se rappeler les détails de son passé. Il y a une opacité narrative, un blanc concernant son passé et sa mémoire. Il ignore d'où il vient, combien de temps il a dormit et son propre âge.

« - Vous venez d'où ?
- Je ne sais pas »
-Vous avez quel âge ?

¹³⁷ DUBOIS, Jacques. *Sept dormants d'Éphèse*. Universalis éducation. [En ligne]. <http://www.universalis-edu.com.ezscd.univ-lyon3.fr/encyclopedie/Sept-dormants-d-Ephese/>, consulté le 20/05/2016.

Le Dormant tendit les mains, les retourne, haussa les épaules : il ne savait pas » (p.20)

Tous ces indices font qu'il paraît comme une personne amnésique car il a été hors du temps pendant un certain temps. *Le Dormant* prend plusieurs noms, par les militaires du quai où il débarque à Carthago, il est désigné comme le « Monsieur du Néant » ensuite « *Personne* ». Ce personnage incarne la mémoire, plus le récit des aventures de *Sindbad* avance et plus il plonge dans les réminiscences et les souvenirs de la guerre et de l'histoire. Il a connu la guerre de Carthago : « *La guerre [...] il l'avait connue. Le ne saurait su dire ni où ni quand [...] Elle s'était incrusté dans sa chair au point de le marquer au fer* » (p.18).

Accompagné de *Sindbad* et de son *Chien*, plus il s'enfonce dans la ville Carthago plus les souvenirs affluent dans sa mémoire. En avançant dans l'espace, la mémoire lui revient par bribes et fragments. Il a participé à la première guerre de Carthago, a connu les célèbres personnages de l'Histoire dont Ben M'hidi, Che Guevara et l'Emir Abdelkader. Il a des remontées mémorielles qui le poussent à raconter sous forme de flash-back les souvenirs éparpillés pour construire le puzzle de sa mémoire, de Carthago.

Il se souvient des détails, des noms de personnes historiques et des dates : « *n'avait-il pas assisté à l'inauguration de l'Opéra en 1853 sous le règne des Français, a présent théâtre nationale, puis à son incendie vingt ans plutôt* » (p.38). *Le Dormant* incarne la mémoire et l'Histoire que *Sindbad* a tant déployé et investit pour l'oublier, cette mémoire qu'il veut effacer mais qui revient toujours. L'avènement du Dormant rend *Sindbad* captif de ses souvenirs et de sa mémoire, cette mémoire sans laquelle aucune construction identitaire n'est possible. L'apparition du Dormant vient ainsi perturber le programme de *Sindbad* qui consiste à oublier le passé et à avancer sans jeter un regard en arrière, qui consiste en réalité à fuir au lieu de guérir.

2. La fragmentation spatiale et le chevauchement des temps

Il est important de préciser que ce n'est qu'après la Seconde Guerre mondiale que les écrivains commencent à réfléchir sur la question de l'espace fictionnel et pensent à le charger de l'Histoire réelle. Ils commencent par construire des espaces détruits par la

guerre et invitent ainsi le lecteur à porter un regard critique sur les événements. Avec l'avènement du Nouveau Roman, l'espace prend de l'ampleur avec les récits topographiques sur les villes et l'urbanisme. Petit à petit, les écrivains alimentent leurs espaces fictionnels par les lieux réels et chaque auteur construit, selon ses propres talents de créativité, son propre univers géographique romanesque.

Les auteurs maghrébins se penchent eux aussi sur la question de l'espace romanesque. Donnons l'exemple de Kateb Yacine qui a fait de la ville Constantine son thème fondamental dans le roman *Nedjma*. Cette ville est intrinsèquement liée aux tragédies du 8 Mai 1945 durant la colonisation Française en Algérie. D'autres auteurs s'en suivent pour faire de l'espace le jalon essentiel sur lequel se greffent les différentes étapes du récit.

Salim Bachi fait de l'espace un élément primordiale de la narration. Il s'inspire du réel, de son propre pays l'Algérie, pour créer une ville fictive nommée Carthago. Salim Bachi fait intervenir des événements réels qui porte sur l'Histoire de l'Algérie dans un lieu imaginaire, et ce procédé de l'écriture de l'Histoire donne toute son ambiguïté à l'espace du roman.

Dans le roman, l'espace se déroule dans une binarité : le pays natal « Carthago » et l'Europe où *Sindbad* va immigrer clandestinement. Décrite comme un enfer sur Terre et le lieu où l'apocalypse, Carthago est un espace aride que *Sindbad* met tout en œuvre pour fuir. Contrairement au deuxième espace, le continent Européen, décrit d'un point de vue enchanteur et comme le paradis de tous les possibles.

Carthago est un espace dysphorique, engloutissant, dépourvu de vitalité et de vie. Le décor n'est pas féérique, mais chargé de scènes de douleurs, d'attentats et d'explosions. Ses habitants y sont emprisonnés et ne peuvent se libérer pour accéder un avenir meilleur. Natif de Carthago, *Sindbad* tente de fuir cette réalité douloureuse. La fuite apparaît comme son dernier espoir et sa dernière solution pour se libérer du passé et vivre pleinement sa vie. *Sindbad* rêve très souvent de grands espaces, ouverts, opposés à ceux dans lesquels il était contraint de vivre. Quand il voyage, il est fasciné par les grandes villes dont il évoque à de nombreuses reprises la grandeur et la majestuosité.

Contrairement à son pays natal où on y trouve des scènes de guerre et de violence, *Sindbad* rêve de conquérir un espace beaucoup plus vaste et pacifique. Une opposition se crée entre l'espace natal et l'espace rêvé. L'Europe, par opposition, est décrite comme un espace ouvert, vaste et non-clos. Elle est idéalisée et utopiste. L'utopie, comme l'indique son étymologie, est un lieu idéal et parfait, un pays heureux et édénique. *Sindbad* s'en fait alors l'image de l'espace qui devrait lui apporter le bonheur, le réconfort aux inquiétudes, la réalisation des rêves inassouvis et des objectifs. L'Europe qu'il découvrira et dont il conquerra les villes, les quartiers, les rues et même les coins les plus hostiles.

Puisque *Sindbad* ne se fixe nulle part, il erre entre les pays, fuyant interminablement à cause de sa situation irrégulière. L'espace du roman est éclaté, hybride et apparaît sous forme d'une mosaïque de pays, de villes et de continent. A l'opposé de *Sindbad* du conte qui visite des îles imaginaires et inconnues de la géographie réelle, *Sindbad* du roman parcourt le monde réel. L'auteur a donc choisi de faire évoluer ses personnages dans un espace réel où les villes, les rues et les quartiers sont reconnaissables. C'est sa manière de s'approprier l'Histoire de son pays pour traiter les problématiques et les questions qui le rongent depuis longtemps. Nous remarquons que la problématique de Salim Bachi tourne autour du voyage. Il renoue avec le territoire natal. Même si le départ et le déplacement vers l'espace occidental existe, c'est uniquement dans le but de mettre l'accent sur la distance qu'il entretient avec l'espace natal, c'est en effet parce qu'il marque le grand écart entre les deux espaces que le voyage est très important dans le roman.

Bien que Carthago soit un espace clos qui suffoque ses habitants, elle est néanmoins un espace ouvert car elle est bordée par la mer Méditerranée. La mer est le lieu des déplacements et des voyages, elle permet les déplacements et la libération. Elle est ici un médiateur entre l'Orient et l'occident, entre le Sud et le Nord. L'existence de cette mer dans le roman est un clin d'œil à l'*Odyssée* d'*Homère* dans laquelle l'errance d'*Ulysse* a lieu en Méditerranée. Cette mer offre un espoir aux habitants de Carthago qui désespèrent de pouvoir en sortir un jour. Ces habitants voient cette mer comme une échappatoire vers le paradis.

Dans le roman, *Sindbad* porte vers l'Europe un regard utopique. C'est la mer qui offre ce paysage large aux frontières infinies, cette mer qui cache derrière elle le continent rêvé, l'Europe. Sindbad ne voit pas la mer comme un obstacle mais comme une passerelle, un chemin vers l'Eden. Il s'y essaye clandestinement, à bord d'une barque de pêcheurs qu'il empreinte avec d'autres voyageurs.

La mer méditerranéenne relie le passé et le futur, sépare la douleur du bonheur, le cauchemar du rêve. Une fois la mer franchie, *Sindbad* évoque les raisons de son départ clandestin et dénonce une dure réalité de la ville où le feu des guerres s'éternise.

«La cité brûlait chaque jour, chaque jour de manière différente. Il comprenait aussi que les gamins de la ville, las de leur enfer, se mettent à construire des radeaux de leurs échouages hideux. La nuit, ils s'éloignaient des lumières de Carthago et, au bord de la mer, ils échafaudaient leurs embarcations comme on tisse des rêves opiomanes. Ils bâtissaient leurs naufrages parce qu'on ne les laissait pas dérouler la trame de leur existence. » (p. 44-45)

Au lieu de représenter le foyer et le domicile chaleureux pour ses habitants, Carthago est un endroit étranger, instable et morcelé. La Méditerranée est ainsi l'espace qui relie les deux extrêmes : l'enfer et le paradis ; Carthago et l'Europe. L'espace maritime est l'espace du passage et de la transition, il permet le déplacement d'un endroit à un autre, d'une vie à une autre.

Le lecteur s'intéresse à l'époque de la diégèse comme à sa durée : embrasse-t-elle plusieurs générations où se réduit-t-elle à quelques instants de la quotidienneté d'un personnage ? Autant de critères que l'auteur doit réunir dans son texte pour satisfaire les attentes du lecteur.

Nous pouvons relever du roman *Amours et aventures de Sindbad le Marin* deux temps majeur : un temps mythique que nous divisons en deux (temps biblique et un temps merveilleux) et un temps historique qui survole l'Histoire réelle du monde. Le temps mythique (ou temps sacré) est introduit avec l'avènement du personnage nommé le *Dormant* qui a parcouru plusieurs siècles et époques. Le lecteur remonte le temps et l'histoire avec ce personnage et découvre avec lui un passé houleux. C'est un temps

fictionnel dans sa durée, mais réel par rapport aux faits et aux évènements qu'il rapporte.

Ce personnage que nous avons analysé précédemment, se réveille d'un long sommeil et débarque à Carthago avec son *Chien*. Cet évènement introduit le roman dans un temps sacré et prophétique. En débarquant sur le quai de Carthago, des douaniers interpellent *le Dormant* pour lui demander ses papiers, il est alors incapable de répliquer car il ne possède pas de passeport à l'instar d'une vieille pièce d'identité française invalide et périmée. Cette pièce ne mentionne pas sa date de naissance puisque le *Dormant* lui-même ignore son âge, mais mentionne en l'occurrence la date d'expiration :

« Vos papiers ne sont pas en règle, monsieur. Pas de date de naissance. Vous avez quel âge ? Le Dormant tendit ses mains, les retourna, haussa les épaules : il ne savait pas. Comme un homme revenu d'un long sommeil et qui, au matin, cherche à rassembler ses souvenirs, à remettre de l'ordre dans ses pensées. »¹³⁸

Outre le fait qu'il est venu juger les gens et leurs actes, *le Dormant* n'atterrit pas à Carthago par hasard. Dans ce pays où la fin du monde a déjà commencé, il est venu interroger et juger l'Histoire et ses répercussions : « *Une question cependant le taraudait comme la mouche du coche : pourquoi s'était-il réveillé ici ?* » (p.33). Un exemple de son jugement apparaît au début lorsqu'il inverse les rôles et questionne les douaniers qui l'ont interpellé. Il leur demande ce qui arrive à la jeunesse de ce pays « les harragas » qui prennent le chemin de la mort pour arriver au paradis, le fantasme Européen.

« - Les enfants fabriquent des radeaux ?
- Oui, Monsieur du Néant...Des gamins...Des armateurs. Avec leurs mains, quelques planches, des pneus, ils bâtissent des naufrages ! De grands échouages, de belles morts en mer sous la surveillance des garde-côtes espagnols, italiens ou maltais.
- Il y a bien quelques survivants ?

¹³⁸ BACHI, Salim. *Amours et aventures de Sindbad le marin*. Op, cité. p. 20.

- Si l'on veut...des cadavres sur pattes [...] ils les parquent dans des camps, les alimentent, les soignent et nous les renvoient pour qu'ils puissent à nouveau se perdre. » (p. 21)

Cette errance des harraga et de *Sindbad* dans la mer Méditerranée est une errance dans le temps Historique, car leur motif de fuite à tous est d'échapper aux violences de l'Histoire et des guerres interminables. Le *Dormant* aussi se rappelle qu'il a vécu auparavant à Carthago et qu'il a connu la même souffrance que ses habitants :

« [...] Bien M'hidi, Guevara, Abdelkader [...] des morts à présent. Le Dormant songeait au temps où il les côtoyait et partageait leur rêve [...] S'était-il endormi hier après l'arrestation de Ben M'hidi, ou avant-hier après la capture de l'émir Abdelkader ? » (p.32)

Toute une symbolique se dégage de son discours, *le Dormant* a choisi le sommeil pour fuir la réalité, pour fuir le temps historique. C'est aussi une manière de figer, de suspendre le temps et de rêver de lieux plus pacifiques. Grâce au sommeil et le rêve, nous pouvons dire que le recours au temps sacré est une échappatoire qui permet de rêver, de figer le temps historique et d'échapper à ses violences. Car effectivement, bien que *Sindbad* soit né à Carthago, il n'en demeure pas moins un personnage emprunté au conte merveilleux des *Mille et Une Nuits*.

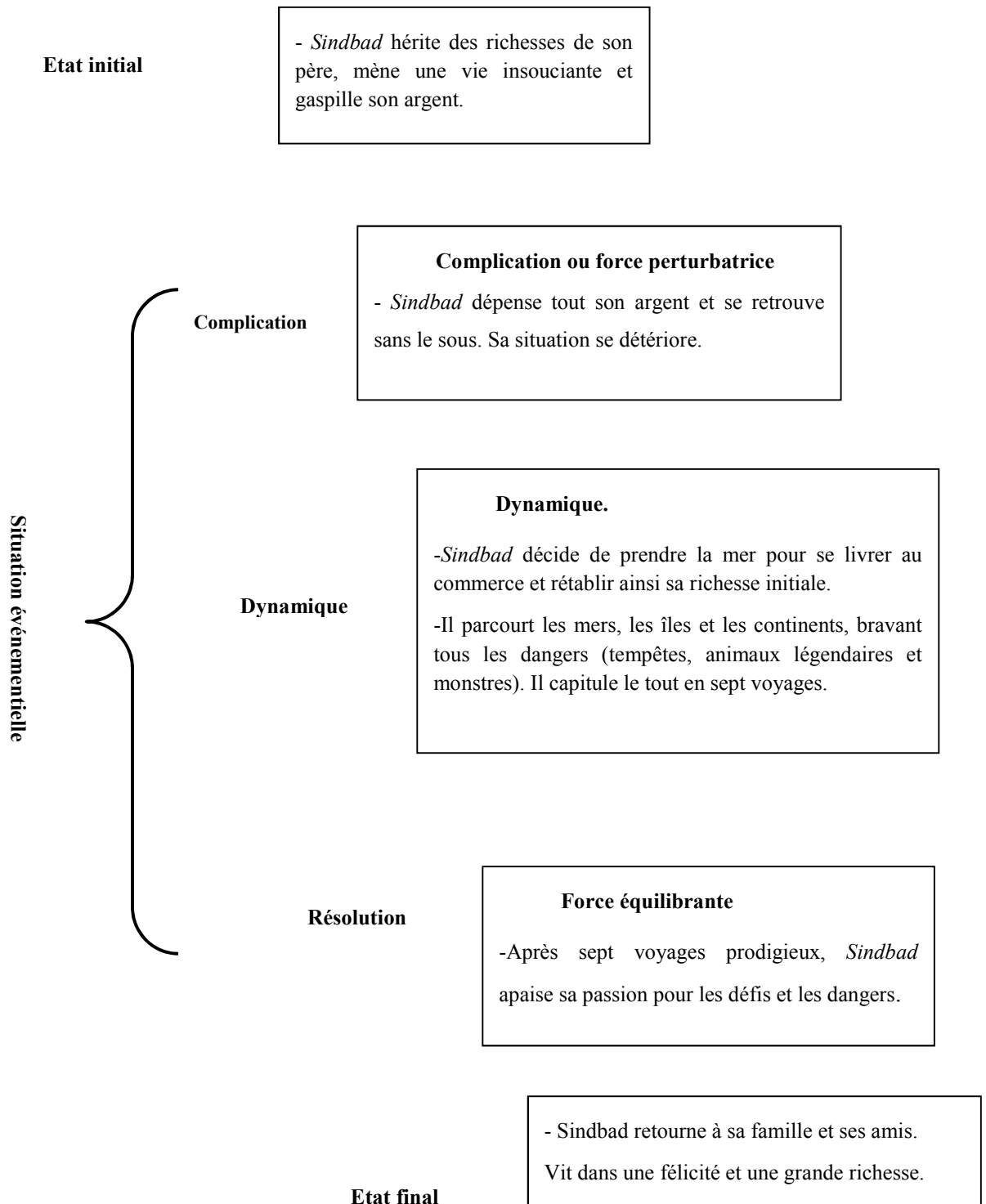
3. Subversion du schéma narratif du conte

Dans notre analyse des réécritures, nous avons remarqué que les deux romans se basent principalement sur la trame narrative du conte et la prennent comme jalon sur laquelle ils font évoluer leurs romans. En effet, ce n'est pas uniquement le personnage *Sindbad* qui domine la réécritures, d'autres éléments du conte sont repris et réinvestis dans les romans. Pour comprendre et saisir les changements et les effets de la réécriture, nous allons étudier le schéma narratif du conte et le comparer avec les schémas narratifs des deux romans. Selon *Greimas* et *Larivaille*, le récit est défini comme transformation d'un état à un autre. Il est constitué d'un élément déclencheur de la transformation, d'une dynamique et d'un autre élément qui clôt cette transformation. Le récit ainsi défini, obéit à un modèle ou à une « *super-structure* » en raison de ces cinq grandes étapes majeures : un état initial peut être perturbé par l'intrusion d'un élément (quelque chose ou quelqu'un) entraînant une série d'évènements (la dynamique). Un nouvel élément (quelque chose ou quelqu'un) intervient dans le récit pour équilibrer et mettre fin aux transformations permettant ainsi l'instauration d'un état final. Cet état peut durer éternellement ou temporairement jusqu'à la complication suivante. Selon Propp, tous les contes répondent au même schéma, si bien que le conte peut se définir comme « *tout développement partant d'un méfait ou d'un manque [...] pour aboutir au mariage ou à d'autres fonctions utilisées comme dénouement* »¹³⁹. Retrouve-t-on la structure traditionnelle du conte dans des ouvrages contemporains ? Peut-on alors les considérer comme des contes modernisés ?

Nous dressons maintenant le schéma narratif du conte *Sindbad de la Mer des Mille et Une Nuits* pour analyser par la suite ses transformations dans les romans. Précisons que ce schéma a été établi sur la base du conte uniquement pris indépendamment de son recueil d'insertion, les *Mille et Une Nuits*. Ce conte rappelons-le est enchâssé et emboîté dans le grand récit de l'œuvre des *Nuits*, mais pour des raisons de l'analyse, nous l'avons séparé du récit cadre.

¹³⁹ PROPP, Vladimir. *Morphologie du conte*, Paris, Seuil, 1970, p. 11.

Schéma 1 : Le conte *Sindbad de la Mer*



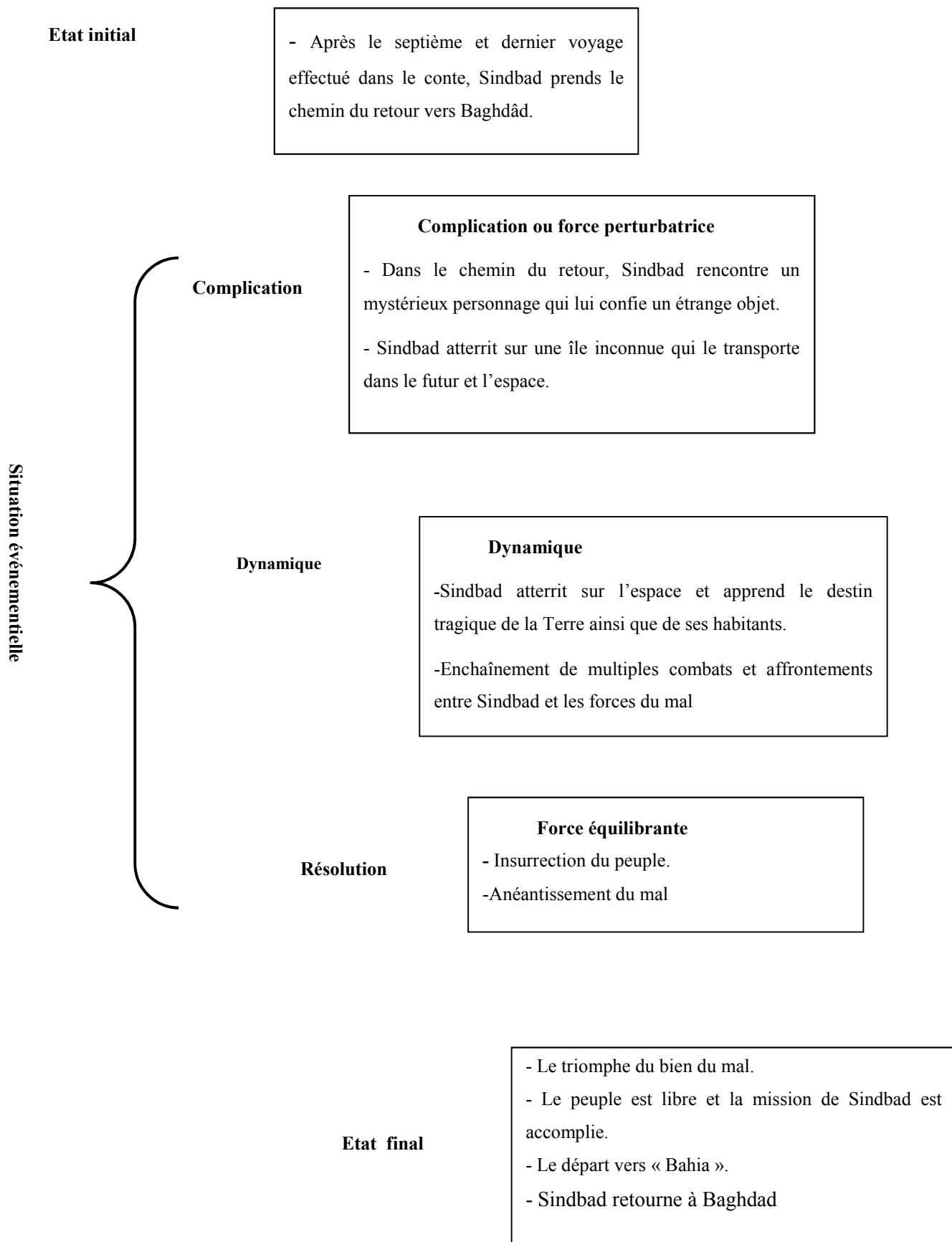


Schéma 2 : Le 8ème Voyage de Sindbad

La situation initiale du roman de Beskri prend la forme d'une suite imaginée au septième voyage du conte. En effet, après le septième voyage que fait *Sindbad* dans le conte, l'auteur imagine une suite aux aventures du célèbre marin. La situation initiale du roman n'est autre que la situation finale du conte. Nous y retrouvons *Sindbad* qui retourne du septième voyage pour regagner Baghdâd et le lecteur se trouve face à une situation familière qui donne des repères au lecteur et lui rappelle l'univers du conte des *Mille et Une Nuits*.

Sauf que cette fois-ci, le chemin du retour ne se passe pas paisiblement comme d'habitude. *Sindbad* croise un inconnu personnage qui lui confie une mission qui consiste à transporter un mystérieux objet appelé « *système de distorsion magique* » (p. 17) sur une île inconnue.

« Après notre septième voyage, un mystérieux personnage nous confia un étrange objet, à la forme des plus bizarres. Il nous proposa, contre une forte somme d'argent, de le transporter sur une île méconnue, indiquée par un point sur une vieille carte qu'il nous remit avec mille précautions » (p.15)

Sindbad accepte la mission, lui qui est reconnu d'être un passionné des voyages et des îles, il entame ainsi un huitième voyage qui commence de façon identique au conte. Un déchaînement de vents et de tempêtes perturbe le voyage puis, l'orage se dissipe et l'île apparaît. Cette dernière est elle aussi identique aux autres îles du conte, elle est inconnue, mystérieuse et ne ressemble point aux îles explorées auparavant : « *elle était faite de cristal rose étincelant* » (p. 16). Une fois à l'intérieur, l'île se referme sur *Sindbad* et son équipage assurant ainsi leur transfert vers une autre époque et un autre espace. L'île est en effet dotée d'un système de referment et d'ouverture, son insertion dans la narration marque la rupture entre le monde merveilleux du conte et ses éléments habituels et annonce l'entrée dans le nouveau récit, annonce l'entrée du lecteur dans le monde de la science-fiction. *Sindbad* découvre aussitôt l'histoire tragique de ce peuple, censé être leurs descendances dans le futur et qui connaît un perpétuel conflit entre le bien et le mal. Ayant fait ces découvertes, il décide d'aider la princesse *Zahra* et son peuple et c'est ainsi que commencent les nouvelles péripéties.

Sindbad affronte les dangers et les obstacles qui l'empêchent de faire valoir son idéologie. Il délivre la princesse Zahra des griffes de Chakor après de nombreuses péripéties contre les forces du mal :

« Akbar et Chen bloquent l'insu du couloir...face à eux, les soldats organisés en groupes prêts à tout se jettent littéralement sur eux. A peine une horde est vaincue qu'une autre arrive. Le combat est dur et sans répit » (p. 67)

Après un long combat, l'équipage de *Sindbad* rencontre « les Nomades » qui détiennent la charte et donnent à Zahra un flacon dans lequel est emprisonné un rayon de soleil. Ils leur montre le chemin vers Chakor qu'ils affrontent et arrivent à y mettre fin en le brûlant avec le benjoin apporté de Baghdâd, mais aussi grâce à l'insurrection du peuple contre le despotisme : « *La force du mal est anéantie et réduite à néant par la révolte populaire* » (p. 142).

Après ces durs combats contre des forces surnaturelles et maléfiques, *Sindbad* et *Zahra* triomphent sur le mal et sont chaleureusement accueillis par le peuple de Monkara. *Zahra* ouvre le flacon donné par les Nomades et fait évacuer le rayon de soleil ; symbole d'une nouvelle vie et de clairvoyance.

« La princesse prend délicatement le flacon de verre opaque que lui a remis le Mohrim des nomades, l'ouvre et le soulève avec ses deux mains en fermant les yeux [...] une petite lueur surgit du flacon [...] s'intensifie en illuminant [...] tout Monkara. La lumière se propage [...] pour tracer une voie vers le nouveau système solaire. » (p. 147)

Le chemin vers Bahia apparaît et *Zahra* se prépare à y guider son peuple. Dans cette nouvelle planète : « *les fondements sont basés sur [...] l'utilisation raisonnée d'une technologie modulée uniquement dans le sens bénéfique, pour qu'aucune des erreurs commises sur Terre ne se reproduise sur cette nouvelle terre d'accueil* » (p. 45)

Le roman se termine par une mission accomplie et achevée, *Sindbad* retourne à Baghdâd en promettant à *Zahra* de revenir « *je reviendrais dès que possible. Maintenant que j'ai le système de distorsion magnétique [...] dit Sindbad en désignant l'étrange objet qui fut la cause de leur rencontre* » (p.151-152).

Cependant, l'origine de cet objet reste non expliquée et son mystère maintenu. Le récit ne se clos pas vraiment par une phrase de clausule, mais plutôt sur une phrase qui laisse installer un certain suspense et mystère. « *-Promettez- moi et je vous attendrai [...]* » (p.152)

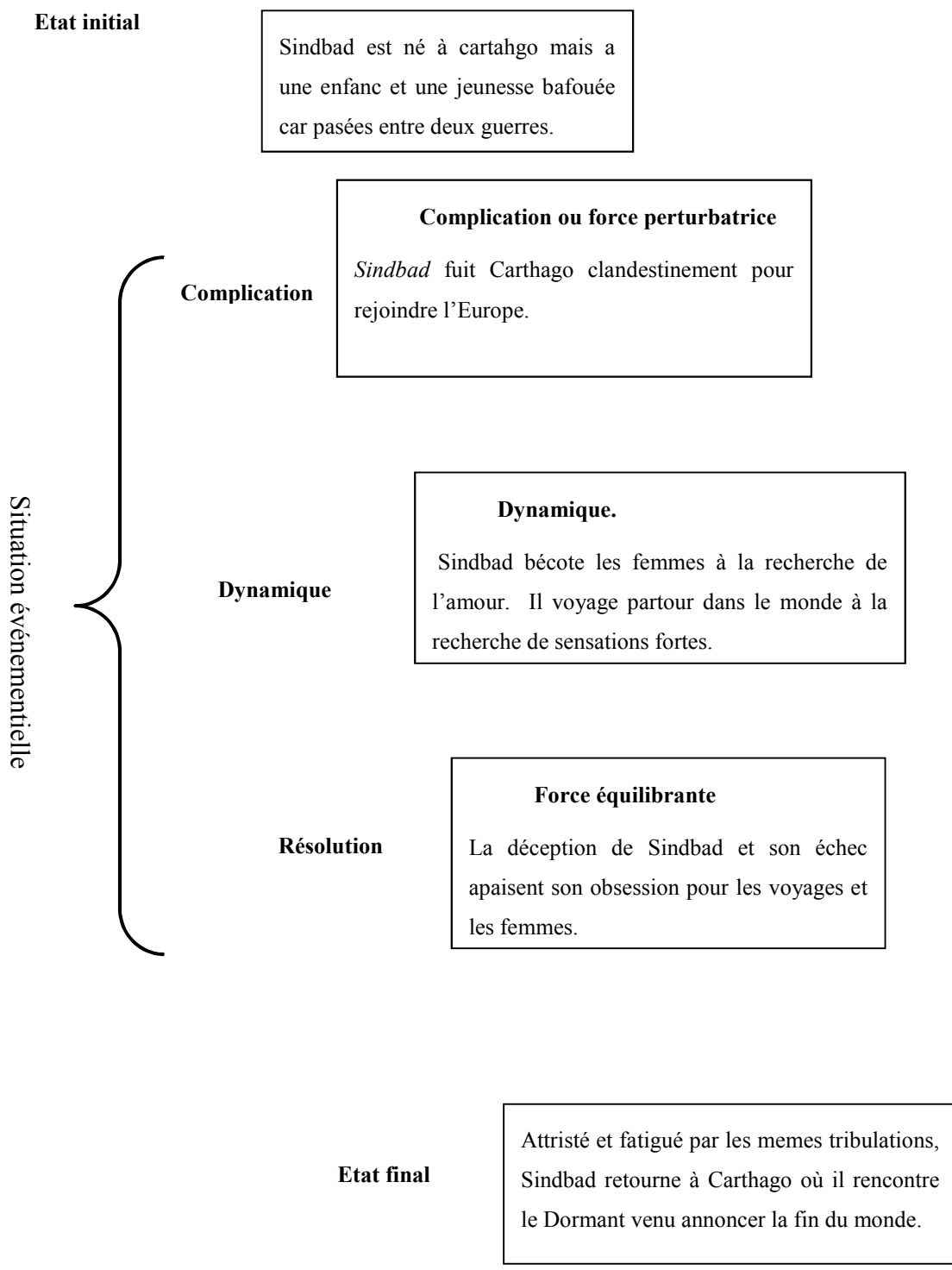


Schéma 3 : Amours et aventures de Sindbad le Marin

Le roman de Bachi commence par un flash-back et tout le roman prend la forme d'une réminiscence racontée au narrataire : le *Dormant*. La situation initiale commence par le retour de *Sindbad* à Carthago après une longue errance entre la Méditerranée et les continents du monde. Il commence à raconter son histoire au *Dormant* et lui explique les raisons pour lesquelles il a quitté Carthago. Soumise à deux guerres, elle n'était plus terre de rêve ni d'espoir. *Sindbad* avait donc décidé de fuir ses atrocités en prenant la mer clandestinement.

Sindbad atterrit en Italie et tombe follement amoureux de la belle *Vitalia* avec laquelle il connaîtra l'amour tant recherché. Mais cet amour lui est insuffisant, *Sindbad* éprouve toujours un manque qu'il tente de satisfaire. *Sindbad* essaye de compenser ce vide et ce manque en multipliant les conquêtes féminines et en enchaînant les voyages entre les différentes villes du monde. Insatisfait de ses relations creuses et précaires *Sindbad* retourne à Carthago. La situation finale est marquée par le retour au pays natal Carthago, mais contrairement au conte, Bachi ne respecte pas la fin idyllique. Son roman s'achève sur la désillusion et le désenchantement, car *Sindbad* retourne à son ancienne vie et apprend l'annonce de la fin du monde dans la ville de Carthago.

Dans *Palimpseste*, Gérard Genette parle du bouleversement du schéma narratif traditionnel du conte et de la subversion des valeurs attribuées aux personnages. Il désigne ce procédé par « la transvalorisation » qui indique toute « opération d'ordre axiologique, portant sur la valeur explicitement ou implicitement attribuée à (...) la suite d'actions, d'attitudes et de sentiments qui caractérisent un personnage »¹⁴⁰. Il précise aussi que cette transformation peut être valorisante ou dévalorisante. A travers ces trois schémas narratifs que nous avons établis, nous pouvons dire que le schéma traditionnel du conte est subverti, inversé et malmené. Ce bouleversement des structures traditionnelles est délibérément entamé par les auteurs, car la déconstruction de ce schéma modifie à son tour la sémiotique du texte. Les éléments régissant le schéma narratif du conte sont éclatés dans les deux romans, les personnages n'occupent désormais plus les mêmes rôles qu'ils avaient dans le conte : « Il s'agit là aussi d'une

¹⁴⁰ GENETTE, Gérard. *Palimpsestes. Op, cité.* p.483

subversion des acquis qui sont la richesse culturelle de toute l'humanité »¹⁴¹. Les nouvelles réécritures s'inspirent du conte, elles conservent certains thèmes et valeurs du récit initial, mais renversent d'autres éléments comme le schéma narratif.

En premier lieu, le conte est basé fondamentale sur un flash-back dans lequel *Sindbad le marin* raconte à *Sindbad le portefaix* ses sept surprenants voyages en mer. Ceci est au préalable une tradition incarnée dans le recueil des *Mille et Une Nuits* où *Shéhérazade* raconte à *Shéhérayar* une suite de plusieurs contes merveilleux. La trame narrative des deux romans se base elle aussi sur la tradition du conte et nous retrouvons *Sindbad* toujours narrateur de ses aventures. Ceci est une caractéristique majeure propre aux deux romans où la plus grande partie de la narration est un flash-back ininterrompu. Les romans contemporains introduisent le lecteur dans un monde de désordre narratif où toutes les structures habituelles du conte sont bouleversées. La technique du flash-back crée une forme de mouvement d'enroulement temporelle et engendre une discordance entre l'ordre chronologique des événements et leur ordre d'apparition dans le récit. Dans le roman de Beskri, le narrataire n'est autre que le Calife Haroun Er-Rachid qui écoute les exploits aventuriers de Sindbad dans le monde futur et les péripéties du septième voyage. Dans le roman de Bachi, le narrataire est le *Dormant* qui écoute les tribulations de Sindbad l'immigré. Par contre, si ce retour en arrière dans le temps est continue dans *Amours et Aventures de Sindbad le Marin*, il est en l'occurrence discontinue dans *Le 8 ème Voyage de Sindbad* car interrompu par des séquences d'anticipation de science-fiction et des séquences tirées du conte. Ce qui ne manque pas de brouiller d'avantage la chronologie et l'ordre du récit.

Dans le modèle d'analyse proposé par *Vladimir Propp*, le caractère atemporel est généralement la principale caractéristique des situations initiales des contes. Selon le modèle typique des contes qu'il propose, les histoires sont souvent situées dans un hors-temps et un espace lointain. Dans le conte de Sindbad, la référence temporelle et spatiale de la situation initiale est vaste. Il ne s'agit pas d'une indétermination complète, nous retrouvons des indications sur une certaine époque abbasside comme le

¹⁴¹ BENALI, Souad. Le personnage féminin en difficulté. Cas d'étude : les romans d'Amélie Nothomb. Dans *Le statut et la fonction du personnage féminin dans la littérature d'expression française*. Les cahiers du CRASC, n :20, Oran, CRASC, 2009. p.42.

montre le passage suivant : « *On raconte encore, Sire, ô roi bienheureux, qu'il se trouvait du temps du calife Commandeur des croyants, Hârûn ar-Rachîd, dans la cité de Bagdad, un homme nommé Sindbad le portefaix* » (p.479). Les deux romans restent fidèles à cette tradition du conte et ne livrent que quelques indices temporels. Cette imprécision a pour but d'installer le doute qui servira après de passerelle pour l'intrusion du fantastique.

Les deux romans se déroulent et suivent le même schéma du conte : une situation initiale où le calme et la sérénité de *Sindbad* sont perturbés par un élément perturbateur. S'enchaînent ensuite des complications et un enchaînement d'actions dans lesquels *Sindbad* est, soit un héros dans la réécriture de *Beskri*, soit un anti-héros qui n'accomplit aucun exploit glorieux, puis un état final dans lequel *Sindbad* décide de rentrer chez lui et de retourner au même premier lieu de départ : Baghdâd.

Mais bien que les histoires conservent en filigrane les grandes lignes du conte, chaque intrigue possède sa propre dynamique et ses propres événements. Le roman de *Beskri* possède une structure similaire au schéma narratif du conte où le manque initial est comblé grâce à la résolution des péripéties ce qui aboutit à une conclusion heureuse. Cette étape du roman rappelle de nombreux passages cités dans conte. L'auteur garde la même structure : *Sindbad* revient de voyage, distribue ses biens sous formes d'aumônes et rencontre ses amis. Ainsi, l'auteur ouvre son récit par là où se termine le conte. Le début de la situation initiale est identique à celle du conte, *Sindbad* retourne du septième voyage à Bagdad en prenant la mer, mais en chemin, rien ne se passe comme prévu, l'élément perturbateur est différent. Puisque la rupture a lieu à la première étape du schéma narratif, cela entraîne inévitablement de nouvelles péripéties et une nouvelle situation finale. Ce changement s'accompagne également d'une modernisation diégétique puisque les aventures de *Sindbad* se déroulent dans le futur et dans l'espace intergalactique dans lequel il affronte les dangers d'un monde de science-fiction.

Salim Bachi quant à lui opère différemment. En comparant la situation initiale du conte à celle du roman de Bachi, nous avons retrouvé au départ certaines similitudes concernant l'élément déclencheur des aventures. *Sindbad* est accablé par la mort de son père dont il hérite une fortune considérable. Gagné pat le chagrin, il se réconcilie en

gaspillant sa fortune croyant compensé ainsi son manque affectif. Devant la perte du père et du donc du repère originel, des racines et des origines, *Sindbad* décide de voyager pour accéder à un état de maturité. *Sindbad* se lance alors dans une quête inlassable de voyages où il est question d'identité, de maturité, de richesse et d'amour. *Sindbad* cumule dans le roman aussi sept voyages. Comme son double du conte, il voyage dans sept pays différents et fait sept déplacements différents.

La situation finale subit elle aussi des modifications. Nous notons une différence fondamentale entre la conclusion du conte et des romans. Bien que la situation initiale soit fondée sur un état de manque et que la suite des péripéties est une tentative de combler ce manque, la fin n'est jamais résolue de la même manière dans les romans et le conte. En effet, dans les contes, l'état de manque est résolu, les péripéties surmontées et la conclusion heureuse. Mais tel n'est pas le cas dans les romans. Si avec Beskri la situation finale respecte la tradition du conte avec un dénouement heureux représentatif du genre, chez Bachi le manque initial n'est pas comblé car *Sindbad* retourne à Carthago après avoir connu la désillusion.

Nous pouvons conclure que les trois textes ont une construction inaccoutumée et déconcertante pour la lecture, car la plus grande partie de la narration est sous forme de flash-back ininterrompu utilisé par le protagoniste *Sindbad* pour raconter sa vie passée. Ce retour en arrière occupe la totalité du roman qui se trouve basé entièrement sur les souvenirs. Les deux auteurs mettent en place des procédés de déconstruction et de subversion du schéma narratif du conte. Ils créent de nouveaux textes sur les vestiges des anciens, ils construisent ainsi une fiction où différents personnages issus de diverses sources se rencontrent. Ce procédé est d'ailleurs « *un trait constant des variations contemporaines* »¹⁴². Ces auteurs manipulent et font un amalgame narratif qui perturbe le pacte de lecture. L'amalgame entre les schémas narratifs du roman et du conte permet au lecteur de saisir les nouveaux ajouts, les modifications et les écarts entre le texte source et ses réécritures.

¹⁴² DE LA GENARDIERE, Claude. *Encore un conte ? Le petit chaperon rouge à l'usage des adultes*, Nancy, Presses Universitaires de Nancy, coll. Littérature jeunesse, 1993, p. 128

Synthèse

Dans ce chapitre, nous avons comparé le conte de Sindbad avec *Amours et aventures de Sindbad le marin* de Salim Bachi. Tout d'abord, nous avons remarqué que *Sindbad* évolue du statut de héros du conte pour devenir le représentant de la marge du roman. Son statut est renversé et il adopte un comportement déviant qui se situe aux antipodes des valeurs héroïques du conte. En effet, la marginalité touche différentes facettes du personnage qui transgresse les normes de la société et échappe à toute tentative de normalisation, il enchaîne les tribulations et les mésaventures tout en adoptant des conduites hors des normes conventionnelles. Le *Sindbad* marginal rompt avec la figure du héros classique et passe du statut de héros du conte à l'anti-héros du roman. La marginalité affecte aussi son comportement et nous avons remarqué que *Sindbad* du roman enchaîne les aventures charnelles et les liaisons avec différents personnages féminins. D'ailleurs, l'auteur accentue cette dimension libertine en mettant l'accent sur la description du portrait physique de ses conquêtes féminines et expose de manière crue les scènes charnelles et érotiques. La description devient très détaillée quand il s'agit de décrire le corps féminin en jouissance.

La transposition du conte au roman a aussi impliqué des transformations spatiales et temporelles. L'espace dans le roman se déroule dans une binarité : le pays natal Carthago est opposé à l'Europe où *Sindbad* immigre clandestinement. Décrite comme un enfer sur Terre et le lieu où la fin du monde a déjà commencé, Carthago est un espace aride que *Sindbad* met tout en œuvre pour fuir. Carthago est un espace dysphorique, engloutissant, dépourvu de vitalité et de vie. Le décor n'est pas féérique, mais chargé de scènes de douleurs, d'attentats et d'explosions. Ses habitants y sont emprisonnés et ne peuvent se libérer pour accéder à un avenir meilleur. Contrairement à cet espace dysphorique, le continent Européen est décrit comme enchanteur et est comparé à un paradis de tous les possibles. *Sindbad* rêve de conquérir un espace beaucoup plus vaste et pacifique. Ce qui caractérise la spatialité du roman de Bahci c'est la fragmentation car *Sindbad* ne se fixe nulle part, il erre entre les pays, fuyant interminablement à cause de sa situation irrégulière. L'espace du roman est éclaté, hybride et apparaît sous forme d'une mosaïque de pays, de villes et de continents.

Au milieu de tous ces changements, la temporalité s'adapte aux exigences de la narration. Elle se déroule elle aussi en triple fragmentation car le roman comporte trois temps : un temps mythique qui concerne le conte des *Mille et Une Nuits*, un temps sacré et prophétique introduit par le personnage du *Dormant* et qui porte en lui toute une symbolique religieuse, et le temps historique qui englobe l'Histoire réelle, celle de l'Algérie coloniale et postcoloniale. Comme dernier point, nous avons aussi analysé la transposition du schéma narratif du conte dans les deux romans et nous avons constaté que les deux textes avancent sur la base du schéma narratif du conte. En effet, bien qu'ils appartiennent au genre romanesque, leurs trames narratives évoluent sur la linéarité du conte. Ceci engendre une confusion entre les genres qui s'entremêlent et se mélangent et nous proposons d'analyser cette ambiguïté générique des textes postmodernes dans la partie suivante.

Conclusion

Notre objectif dans cette deuxième partie était d'analyser les procédés de la déconstruction du conte et sa transposition en romans. Pour cela, nous avons fait appel à l'approche comparée pour étudier ce passage générique. Nous avons divisé notre travail en deux chapitres dont chacun était consacré à une comparaison entre le conte et un roman. Le but était de cerner les procédés de la réécriture propres à chaque auteur et les techniques de déconstruction du conte.

Le conte de Sindbad est déconstruit puis reconstruit par l'imaginaire des auteurs contemporains. Ce bouleversement et ce renversement du conte est délibérément entamé pour répondre aux problématiques contemporaines des lecteurs, nous y voyons par exemple le traitement de nouveaux thèmes comme celui des harraga et du réchauffement climatique. Les auteurs de notre corpus s'inscrivent dans la génération d'écrivains des années 2000, leurs thématiques et leurs modalités d'écritures s'inscrivent dans l'actualité. Ils ont recours à l'intertextualité et au conte de *Sindbad* pour accentuer l'écart entre le passé et le présent. Nous constatons ainsi une actualisation et une modernisation du conte puisqu'il s'adapte aux problématiques du monde contemporain. Les réécritures changent même de destinataire, ils évincent le public jeune destinataire des aventures de Sindbad pour s'adresser à un public adulte.

Notre méthode consistait donc à isoler chaque roman et à le comparer avec le conte puis à réunir les deux analyses dans une synthèse comparée. Nous avons commencé dans le premier chapitre par une comparaison entre le *8^{ème} voyage de Sindbad* et le conte. Dans l'analyse de la réécriture des personnages, nous avons remarqué que ce roman met en scène un *Sindbad* courageux, aventurier et justicier de son temps. Il affronte les obstacles les plus dangereux pour laisser s'épanouir sa société et ses compatriotes. L'auteur s'adapte aux problématiques de son temps en essayant de trouver des solutions aux préoccupations actuelles comme les conséquences du réchauffement climatique sur Terre. Pour cela, l'auteur a choisi de créer un univers de science-fiction dans lequel il a fait fructifier son imagination. Le monde merveilleux du conte se transforme en un futur sombre, clos et menaçant. Les personnages acquièrent de nouvelles dimensions et le progrès de la science est très pesant sur ces sociétés. La transformation du cadre espace-temps est quant à elle marquée par l'insertion de la

science-fiction. Le roman oscille entre deux temps et deux espaces : fictifs et historiques. Dans l'univers fictif, nous retrouvons le temps futur et l'espace intergalactique dans lesquelles *Sindbad* fait des voyages dans le temps et atterrit dans le futur. Dans l'espace historique, nous retrouvons l'époque abbasside et la ville de Baghdâd où *Sindbad* a déjà fait ses sept voyages merveilleux.

Dans le deuxième chapitre consacré à *Amours et aventures de Sindbad le Marin*, *Sindbad* du XXI^e siècle est un anti-héros. Son statut est bouleversé et sa quête remplacée. Le nouveau *Sindbad* cumule les infractions et les transgressions défiant toute forme de loi et de règle sociale. Il refuse de se plier aux conventions sociales et décide de vivre pleinement son présent sans pour autant se soucier de son futur. *Sindbad* est un immigré clandestin qui fuit son pays natal pour conquérir l'Europe, en perpétuelle errance ne sachant quoi faire de sa quête, il incarne ainsi le personnage marginal par excellence. Toutefois, ce qui a marqué l'analyse du portrait de *Sindbad* est certainement l'abondance des personnages féminins dont nous avons montré le rôle dans la narration. Bécotant les femmes et les consommant sans modération, *Sindbad* devient le reflet d'un nouveau *Casanova* des temps modernes. Les portraits dressés sur les personnages féminins sont uniquement basés sur les caractéristiques physiques. La description se fait sur leurs corps jouissifs est pléthoriques, elle est poétique et métaphorique, mais oscille entre les limites du registre érotique et pornographique. *Sindbad* multiplie les conquêtes féminines sans se soucier des sentiments de ses partenaires, il est en constance errance et ne se stabilise nulle part. Salim Bachi prend un malin plaisir à subvertir le conte : *Sindbad* devient un personnage au comportement subversif qui transgresse les normes de la société qu'il juge absurde, il devient le reflet inversé de *Sindbad* du conte.

La réécriture du conte par Salim Bachi fait de *Sindbad* un marginal qui vit en marge de sa société. L'auteur marginalise et renverse le portrait héroïque du *Sindbad* tel que connu par les lecteurs du conte. Il le fait vivre dans un univers romanesque dysphorique, obscur et aride. Dans cette époque moderne, le marin oriental est ressuscité sous l'image d'un voyageur clandestin, avide de voyages et doté d'un regard exotique vis à vis de l'Europe. Il voyage d'un continent à l'autre, d'une ville à une autre et de femme en femme à la recherche de l'amour.

« Sindbad était immortel : il renaissait à chaque génération et il s'incarnait dans un jeune homme à l'âme voyageuse, à la besace vide, aux yeux remplis de merveilles qui échouait toujours dans une ville étrangère aux mœurs incompréhensibles comme s'il avait échoué lui-même sur une plage où l'avait recueilli une jeune femme à la peau brûlante et salée. » (p.141)

Alors que *Sindbad* du conte affronte le déchainement des éléments de la nature et les monstres marins issus des légendes, *Sindbad* du roman affronte une guerre civile et le terrorisme et passe son temps en compagnie de ses concubines. *Sindbad* est ainsi plus à même de représenter l'individu postcolonial déchiré entre les différentes identités composants son être. Le narrataire du conte nommé *Sindbad le Portefaix* est remplacé lui aussi par un personnage issu du sacré : *le Dormant*. Toutes ces transformations s'adaptent à l'époque contemporaine dépeint par l'auteur qui représente une société en détresse attirée par un ailleurs illusoire :

« Qui prenait le temps de lire un livre ou d'écouter un homme inventer sa vie ? Le monde, moderne en diable, était devenu platement réaliste. Même les grandes tueries étaient des réalisations scientifiques, des programmes, des statistiques. Homère et Shéhérazade appartiennent à une humanité disparue. Plus personne n'enchanterait le monde à nouveau. Il fallait en prendre acte, pensait un Sindbad au bord des larmes. » (p.47)

L'auteur use de l'ironie pour porter une réflexion sur les problèmes actuels irrésolus dans son pays natal Carthago. S'il évoque le voyage et l'errance dans son texte, c'est pour les mettre en rapport avec ce qui de l'intérieur du pays les suscite. Le voyage pour Salim Bachi est lié au point de départ, c'est parce qu'il y a un lieu invivable que le personnage décide à fuir.

Nous avons aussi constaté que le voyage est l'élément primordiale conservé dans les deux réécritures du conte. Dans les deux romans, *Sindbad* est un marin qui accomplit une multitude de voyages tout aussi fascinants que ceux du conte. Par contre, le sens du voyage est différent dans les réécritures, il ne sert pas à satisfaire une curiosité ou une quête de richesse, mais véhicule un autre sens en rapport avec le monde moderne. Nous y consacrerons une analyse dans la troisième partie.

En outre, nous avons aussi procédé à une étude comparée des schémas narratifs des romans et nous avons constaté un rapprochement entre les trames narratives des trois récits. En effet, la structure des romans est basée sur le schéma narratif du conte et nous retrouvons un enchaînement des événements identique dans les trois textes. Nous avons montré que la situation initiale du roman de Djilali Beskri est une continuité de la situation finale du conte et le roman évolue par la suite sur la même trame narrative que le conte. Salim Bachi quant à lui base son roman sur le schéma narratif du conte mais casse son enchantement. Il subvertit les valeurs du conte, s'attaque à ses règles d'écriture et crée un roman qui les ironisent. Le conte chez Bachi est subverti et renversé.

De cette analyse comparée nous concluons que le conte est le genre littéraire le plus représentatif de la société traditionnelle. En subvertissant le conte, les auteurs montrent leur volonté d'aller contre ce qui est structurellement établi. Ces auteurs dont « *la tendance est de briser, changer, transformer ou recomposer les motifs traditionnels, afin de libérer le lecteur d'un mode de réception littéraire routinier ou programmé (...) et de montre[er] comment une esthétique et un environnement social différents peuvent relativiser les valeurs* »¹⁴³, modifient le conte, le déconstruisent et le reconstruisent selon de nouvelles visées. A partir d'un genre qui semble offrir peu de liberté, les auteurs arrivent à créer des romans riches en significations. Ils déconstruisent un modèle figé de la société et utilisent pour cela des stratégies d'écritures déconstructrices pour rompre avec sa tradition. Toutes ces transformations que nous venons de relever témoignent et trahissent une volonté plus profonde chez nos deux écrivains. Leurs réécritures ne se limitent pas à un exercice de style ou à un plaisir de l'écriture, ils ne veulent pas uniquement digresser sur le conte et offrir une version modernisée de ce dernier, mais cultivent un sens bien plus profond que cela. Le *Sindbad* postmoderne est porteur de plusieurs sens, nouveaux et contemporains qui traduisent les maux de la littérature et de la société. Dans la partie suivante, nous interrogerons principalement ces nouvelles portées des réécritures et les intentions des auteurs.

¹⁴³ ZIPES, Jack. *Les Contes de fées et l'art de la subversion*. Paris, Payot, 1986, p. 227.

TROISIEME PARTIE
RECONSTRUCTIONS POSTMODERNISTES DU CONTE

PREMIER CHAPITRE
Du voyage dans l'Histoire...

DEUXIEME CHAPITRE
....au voyage de l'écriture

TROISEME CHAPITRE
L'écriture anticipante postmoderne

La littérature postmoderniste est marquée par un regain d'intérêt pour les contes et les mythes et le renouveau de leurs techniques d'écriture. Comme nous l'avons montré, les auteurs de notre corpus déconstruisent le conte et lui imposent un grand nombre de changements. Mais cette déconstruction n'est pas fortuite, elle est le commencement d'une reconstruction romanesque postmoderniste.

Dans la littérature algérienne, le roman qui écrit et réécrit l'Histoire a toujours été le pilier du récit depuis la guerre d'Algérie. L'Histoire a toujours été un terrain fertile à exploiter. Dans l'époque contemporaine, nombreuses sont les œuvres qui prennent appui sur l'Histoire dans la construction de leur cadre narratif. Cependant nous remarquons un renouvellement du récit historique contemporain. A l'aube du XXI^e, les romanciers tiennent toujours à explorer l'Histoire de l'Algérie et sa post-mémoire. Cette dernière concerne les générations qui n'ont pas connu la guerre mais qui en sont toutefois affectés et en subissent les conséquences et la douleur.

Contrairement à l'historien qui décrit l'Histoire objectivement en restant neutre, l'écrivain possède la liberté de raconter les événements avec son propre style, d'installer une subjectivité et donc d'insérer une part du moi (l'histoire personnelle se mélange avec l'Histoire du pays). L'écriture littéraire de l'Histoire est l'une des techniques les plus répandue et qui peuvent rendre compte de la tragédie, comme le confirme Hafid Gafaiti : « *Au-delà des explications socio-historiques, du contexte économique, du cadre stratégique international et des motifs idéologiques qui peuvent aider à analyser et à comprendre la tragédie algérienne marquée par une barbarie renouvelée, il me semble que seuls l'art et la littérature peuvent donner la mesure du traumatisme collectif de l'Algérie contemporaine* »¹⁴⁴. L'écrivain partage les mêmes rôles que le sociologue et l'historien et ses textes littéraires sont reconnus comme étant un « *document historique et peut-être lu comme tel. Ceci dit, il a son langage propre, et il dit des choses que ne dit pas le document historique* »¹⁴⁵. En effet, y compris leur volonté d'analyser la société ou de rendre compte objectivement des événements

¹⁴⁴ GAFAITI, Hafid. *La Disparition de la littérature postcoloniale : Assia Djebbar, Rachid Mimouni*. Paris, L'Harmattan, 2005 p.15

¹⁴⁵ BARBERIS, Pierre. *Ecrire...Pour qui ? Pourquoi ?* ». Dans *Dialogues de France culture*, Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble, 1974, p.41.

historiques, les écrivains insèrent une part de subjectivité, une part du Moi et donc une part de la mémoire individuelle. L'auteur est le maître de la situation et prend ainsi le dessus sur les événements. Il réécrit les événements de l'Histoire pour mieux les contrôler, reproduit le passé, se le réapproprié et le reconstruit selon ses propres procédés : « *Par leurs écrits, ils cherchent avant tout une issue à leur situation personnelle [...] c'est pourquoi l'on peut dire que ces œuvres rendent mieux compte de la finalité du roman en tant que genre, qui est essentiellement la mise en fiction d'une expérience individuelle* »¹⁴⁶. Il ne change pas ni modifie les événements, mais les refonde d'une manière originale de sorte que la mémoire individuelle vient appuyer les témoignages et nourrir la mémoire collective. Paul Ricœur évoque un rapprochement entre l'Histoire et la fiction : « *Le récit de la fiction est quasi historique dans la mesure où les événements irréels qu'il apporte sont des faits passés pour la voix narrative qui s'adresse au lecteur ; c'est ainsi qu'ils ressemblent à des événements passés et que la fiction ressemble à l'Histoire* »¹⁴⁷.

Dans les réécritures de notre corpus, ce n'est pas n'importe quel personnage qui souffre de la guerre, c'est un *Sindbad* tout droit sorti des *Mille et Une Nuits*. Les faits historiques prennent une nouvelle forme et un nouveau sens sous son regard, il est, ne l'oublions pas, issu du temps prestigieux de la civilisation abbasside pendant le règne de Haroun El Rachid, il est ainsi le vecteur de toute une mémoire ancestrale. La réappropriation de l'Histoire par nos auteurs et sa confrontation avec l'univers fictif du conte est un processus cathartique qui vise à libérer la mémoire. En effet, l'écriture permet à l'auteur d'insérer une part du Moi, une part de la vie personnelle et le roman devient dans ce cas un lieu où se rejoignent mémoire individuelle et collective : « *[...] La conscience individuelle des écrivains et leurs personnages semble nourrir ou vouloir inspirer la conscience collective* ».

Après avoir analysé dans les deux premières parties le processus de la déconstruction du conte, nous nous intéressons maintenant à sa reconstruction. Dans cette troisième partie, nous essayerons d'articuler les différents déplacements de

¹⁴⁶ MDARHRI ALAOUI, Abdallah, & MOURA Jean-Marc et BESSIERE Jean (Dir). *Francophonie et roman algérien postcolonial*, Paris, Champion. 2001. p.61.

¹⁴⁷ RICŒUR, Paul. *Temps et récit 3*, Paris, Seuil, 1985, p. 345

Sindbad : d'un texte à un autre, d'un genre à un autre, et d'une Histoire à une autre. Dans le premier chapitre, nous nous intéresserons principalement au processus de la réappropriation de l'Histoire et l'intérêt d'utiliser le conte à cet effet. Nous montrerons dans cette analyse comment la réécriture permet la mobilisation d'un personnage mythique pour libérer la mémoire. Dans le cas de Salim Bachi, nous montrerons comment il mobilise certains symboles du conte comme la mer, l'eau et le voyage et comment il utilise leur portée psychanalytique pour donner un nouveau sens plus profond et plus percutant chez le lecteur. La littérature lui permet de se libérer d'un passé douloureux et d'une mémoire devenue trop pesante. En investissant la mémoire collective et individuelle, Salim Bachi tente de réconcilier le passé et le présent. La réécriture chez lui devient une forme de catharsis qui libère la mémoire par le biais du conte. Djilali Beskri quant à lui use de l'anticipation. En effet, il anticipe une société fictive, inhumaine et opprimée sous un régime totalitaire et la compare à la société traditionnelle de l'époque abbasside. En voyageant dans le temps, *Sindbad* devient le médiateur entre les deux époques historiques, il est le témoin de l'Histoire et des guerres. Des voies et des outils divers permettent aux romanciers d'explorer la post-mémoire et la mémoire à anticipation. Chaque auteur a une démarche différente dans sa reconstruction du conte et nous essaierons d'étudier ces particularités dans ce premier chapitre.

Dans le deuxième chapitre, nous nous intéresserons à l'esthétique postmoderne d'un point de vue scripturaire. Notre attention portera sur le résultat final de la transformation générique d'un conte traditionnel en romans postmodernes. Notre attention se portera sur les romans postmodernistes et leurs caractéristiques : En quoi et comment le conte a-t-il participé à la création de romans postmodernistes ? Quels sont les effets de la déconstruction du conte ? Et quelle forme prend sa reconstruction ? Nous mettrons aussi en relation le voyage merveilleux de *Sindbad* avec le voyage de l'écriture, car le voyage affecte aussi le texte littéraire qui se déplace et voyage d'un genre à un autre pour faire écho à la problématique du récit. Nous analyserons donc les modalités de la reconstruction postmoderniste du conte et nous relèverons les traces génériques qui prouvent le renoncement à toute idée de totalité et de système.

PREMIER CHAPITRE

Du voyage dans l'Histoire...

Sindbad n'est pas uniquement un aventurier de la fiction qui aime les voyages pour affronter les dangers, il est aussi un voyageur de l'Histoire et un vecteur idéologique. Le voyage de *Sindbad* prend un tout autre sens dans le roman de Salim Bachi, le voyage qui dans le conte se limitait à sa dimension géographique se révèle être beaucoup plus problématique dans ce roman. En effet, plus nous avançons dans la narration, plus nous nous rendons compte que le vrai voyage a lieu dans la mémoire du personnage. Le déplacement dans l'espace n'est autre que le reflet de ce déplacement mémoriel. Le voyage est avant tout libérateur pour *Sindbad*, libérateur de la mémoire devenue trop pesante. Mais tandis que Salim Bachi investit la postmémoire pour libérer son personnage des horreurs du passé, Djilali Beskri va plutôt investir la mémoire anticipée. En effet, Djilali Beskri crée un monde fictif et futur qui projette une Histoire plausible. Cette dernière est à la fois basée sur des dates historiques réels comme la présence de la civilisation abbasside et sur un futur anticipé et fictif. Dans son texte, l'écriture de l'Histoire sert à construire une dystopie postmoderne qui projette dans le futur les menaces d'une société totalitaire et déshumanisée.

Dans ce chapitre, nous allons voir comment chaque auteur se réapproprie l'Histoire pour la transposer dans un nouvel espace d'écriture. Nous nous intéresserons premièrement au processus de réappropriation de l'Histoire par Salim Bachi. Ce dernier utilise en effet un certain nombre de techniques comme la postmémoire pour se réapproprier l'Histoire de l'Algérie. Ensuite, nous nous intéresserons à l'écriture de l'Histoire par Djilali Beskri et nous montrerons comment la dystopie est dissimulée sous une couverture utopiste. Notre objectif est de montrer quels discours véhicule l'écriture de l'Histoire dans ces romans et le rôle du conte de Sindbad dans cette entreprise : Quel nouveau sens prend le voyage dans ces romans ? Comme l'articuler avec la problématique identitaire du roman algérien contemporain ? Comment un conte des *Mille et Une Nuits* intervient-t-il dans cette réécriture de l'Histoire ?

1. Mémoire et post-mémoire chez Salim Bachi

Dans *Amours et aventures de Sindbad le marin*, Salim Bachi évoque deux périodes de l'Histoire de l'Algérie : les conséquences désastreuses de la guerre d'Algérie et de la décennie noire. Ce roman s'inscrit à la fois dans l'Histoire passée et contemporaine du pays. Nous y retrouvons une grande part du passé historique de l'Algérie mais aussi de l'Histoire contemporaine du pays. En effet, le roman dresse une longue période de l'Histoire qui part de la guerre de libération suivie de la guerre civile jusqu'à l'époque contemporaine avec ses problèmes d'émigration clandestine. L'écriture de l'Histoire dans ce roman met en scène les turbulences de l'Algérie ancienne et moderne.

La réécriture de l'Histoire est très présente dans ce roman qui baigne dans une atmosphère sombre et mélancolique. Par sa thématique, ce roman peut à la fois se prêter à une inscription dans les écrits postcoloniaux et dans les écrits de l'urgence. De ce fait, Salim Bachi rejoint ses prédécesseurs dont Kateb Yacine et Rachid Boudjedra. Tous exprimaient la désillusion de la société après l'indépendance et les turbulences de la guerre civile qui ont détruit le pays. Par contre, à la différence des récits postcoloniaux et de l'urgence publiée entre les années 1962 à 2000, *Amours et aventures de Sindbad le marin* de Salim Bachi, publié en 2010, s'inscrit dans une Histoire des idées contemporaine.

Pour mettre en scène cette grande tranche de l'Histoire algérienne, Salim Bachi fait appel à un personnage emblématique du voyage dans les *Mille et Une Nuits*, il s'agit de Sindbad le marin qui voyagera dans cette tranche de temps, qui parcourra le passé de l'Algérie et son présent. Ce personnage n'est pas des moindres, il est natif de Baghdâd au temps de la civilisation abbasside, il est porteur de toute une symbolique d'une civilisation arabe de gloire et de prestige, il véhicule aussi toute une mémoire historique et culturelle arabo-musulmane. La mobilisation de ce personnage habitué aux voyages spatiaux et temporels crée un lien entre les différentes époques de l'Histoire. Il est aussi une occasion de remonter aux origines à travers une quête identitaire. Effectivement, Sindbad est amené à une errance à la fois entre les temps, les espaces, les genres littéraires et les différentes identités composants son être.

Dans *Amours et aventures de Sindbad le marin*, Sindbad renaît du conte des *Mille et Une Nuits* et se met dans la peau d'un jeune carthaginois qui a passé sa jeunesse dans les horreurs de la décennie noire. Carthago, anciennement baptisée Algérie, est une ville captive qui enferme ses habitants et les empêche d'évoluer. Assailli par des souvenirs d'enfance baignés de sang et de terreur dont chaque coin et recoin de cette ville le lui rappelle, Sindbad choisit le voyage pour se libérer d'une mémoire trop pesante. Il envisage la libération de la mémoire à travers un voyage libérateur. Sindbad est animé par un fort besoin intérieur, par une quête identitaire qui le pousse à quitter son pays natal. Il veut aller au-delà de l'Histoire de son pays.

Dans cette analyse, nous nous intéresserons principalement au processus de réappropriation de l'Histoire par Salim Bachi. Ce dernier utilise en effet un certain nombre de techniques pour réécrire et se réapproprier l'Histoire de l'Algérie. Nous analyserons en premier la création de la ville Carthago, une ville imaginaire qui représente le double de l'Algérie. Carthago est le lieu qui enferme l'Histoire, empêche la mémoire de se libérer et empêche ses habitants d'évoluer. Cette ville est la première raison du départ de Sindbad pour un voyage qui se transformera en une errance interminable. Nous allons étudier les caractéristiques de cette ville : ville carcérale, ville au temps cyclique et ville labyrinthique. Nous questionnerons à la fois le rôle de la création de cette ville dans la réappropriation de l'Histoire mais aussi le rôle de convoquer un personnage tel que *Sindbad* dans cette aventure. Nous aborderons ainsi le thème de la postmémoire qui se trouve au cœur de la problématique du voyage. En effet, la mémoire est toujours présente et pèse sur les souvenirs de *Sindbad* et l'empêche d'évoluer. Il demeure captif de ses souvenirs dans une Carthago ensablée. Pour se libérer du poids du passé, il choisit le voyage pour fuir le pays qui enferme cette mémoire. Le voyage géographique se transformera progressivement en un voyage dans l'inconscient. Nous montrerons comment le voyage géographique n'est qu'un prétexte à un voyage plus profond, un voyage à la rencontre de soi-même. Nous montrerons ainsi comment le voyage permet au personnage de mieux se retrouver, se connaître et se reconstruire, comment le voyage le mènera à une acceptation de soi et de son identité hybride. Nous analyserons donc en second lieu le voyage qui se trouve au cœur de la problématique de ce roman et nous le mettrons en lien avec la quête identitaire du personnage.

1.1. Sindbad, porte-parole des problèmes identitaires

L'Histoire a toujours été le thème omniprésent de la littérature algérienne de langue française. Les différentes périodes de l'Histoire de l'Algérie ont donné lieu à différents mouvements littéraires dont chacun se définit par des caractéristiques spécifiques. Aux prémices de cette littérature, le courant ethnographique des années 1950 à 1962 avait pour but de contester la colonisation et ses auteurs privilégiaient les thèmes de la patrie, des origines et des ancêtres. Ce mouvement littéraire a vu l'émergence de ce qu'appelle Charles Bonn « *Les monstres sacrés* »¹⁴⁸ de la littérature algérienne comme Kateb Yacine¹⁴⁹, Mouloud Mammeri¹⁵⁰ et Mouloud Feraoun¹⁵¹. Quelques années après l'indépendance (après 1962), les auteurs algériens se tournent vers les maux de la société et expriment leur désespoir et leur désillusion après une indépendance qu'ils jugent « ratée ». Mais cette période sera de courte durée parce que juste après s'installera la décennie noire et les écrivains n'auront d'autre souci que de témoigner de l'urgence de la situation. La production littéraire de cette période s'appellera « littérature de l'urgence » et la guerre civile se fera sentir dans les écrits par les thèmes de la violence, du terrorisme et de l'engagement. Après les années 90, la littérature algérienne connaîtra une nouvelle période qui s'étend des années 2000 à nos jours. Cette période est marquée par une modernité littéraire et idéologique. Les auteurs algériens commencent à se tourner vers de nouvelles problématiques bien que l'Histoire n'ait jamais cessé et continu de les hanter. Salim Bachi convoque un personnage du conte et l'inscrit dans ce contexte : comment utiliser le conte dans une réécriture de l'Histoire ? Pourquoi faire appel spécifiquement à ce personnage ? Quels sont les enjeux de cette entreprise dans la littérature algérienne contemporaine ?

Amours et aventures de Sindbad le marin est une réécriture du conte *Sindbad le marin* des *Mille et Une Nuits*. Ce roman raconte les aventures du héros *Sindbad* et ses

¹⁴⁸ BONN Charles, REDOUANE Najib et BÉNAYOUN-SZMIDT. Algérie : nouvelles écritures. Dans *Etudes Littéraires Maghrébines*, Yvette (Dir.). Actes du colloque international de l'Université de York, Glendon et de l'Université de Toronto, 13-14-15-16 mai 1999, Paris, Budapest, Torino, N :5., Paris, L'Harmattan, 2001, p. 23.

¹⁴⁹ YACINE, Kateb. *Nedjma*, Paris, Seuil, 1956.

¹⁵⁰ MAMMERI, Mouloud. *La Colline oubliée*, Paris, Plon, 1952.

¹⁵¹ FERAOUN, Mouloud. *Le Fils du pauvre*, Paris, Seuil, 1995.

voyages dans le continent européen et africain. Sindbad est né à Carthago qui n'est autre que le nouveau nom donné à l'Algérie. Sindbad a grandi dans ce pays et a connu non pas une mais deux guerres ; celle de 1962 et celle des années 90 et sa jeunesse est marquée par les atrocités des horreurs des guerres :

« J'avais connu la guerre et ses horreurs. J'avais en ma propre chaire éprouvé le choc d'une déflagration qui détruisit ma ville et répandit sur son rivage la désolation » (p. 103)

La décennie noire est connue par la montée de l'islamisme radical au pouvoir et une guerre civile qui a eu beaucoup de conséquences identitaires, culturels et humains. L'islamisme a créé une nouvelle mythologie extrémiste basée sur la violence, il a modifié l'Histoire et a imposé sa propre vision radicale du présent. Il faut dire que l'identité de la nation algérienne a été longuement bousculée au cours de l'Histoire. Après l'indépendance politique en 1962, les questions liées à la nation n'ont pas été résolues. L'effondrement du FLN de 1988 à 1990, les mouvements islamistes et berbéristes ont tous bousculé la notion d'identité, chacun voulant la façonner à sa manière. S'ajoute à cela, l'inexistence d'un travail historique et d'historicité sur la mémoire algérienne a renforcé la sensation de violation et parfois même de viol de l'identité et de la mémoire de la nation algérienne.

Le roman de Salim Bachi n'évoque pas uniquement la mutilation identitaire perpétrée par le terrorisme, mais parle aussi de la fracture identitaire causée par la colonisation. En effet, l'Algérie a connu deux formes de violences, l'une provenant de l'étranger (de la colonisation française) et l'autre provenant de l'intérieur du pays (de l'islamisme radical). La colonisation française de son côté a tant bien que mal tenté d'effacer l'identité algérienne en imposant la langue et l'identité française comme unique existence possible. L'islamisme a de son côté tenté aussi de casser l'identité en prétendant détenir le monopole de la représentation de la nation, de l'identité nationale. En effet, selon l'idéologie radicale, la reconnaissance identitaire ne se fait que par rapport à un seul passé, celui de la période islamique et occulte la possibilité de la diversité originelle et identitaire. Cette agression et cette manipulation agressive et incessantes de l'identité a créé différentes tensions de sorte que l'individu s'est perdu entre les différentes revendications identitaires.

Ainsi, *Sindbad* grandi dans cette atmosphère de violence tiraillé entre différentes idéologies. Il est pris dès son enfance entre ces différentes pressions et tente tout au long du roman de trouver une continuité entre le passé sanglants et le présent en errance. Tout en racontant son vécu durant la période de la décennie noire en Algérie, *Sindbad* dénonce ironiquement l'hypocrisie du régime islamiste qui derrière des revendications de tolérance et d'égalité se permettait les violences les plus horribles :

« De fines rigoles de sang coulaient entre les feuilles, maculaient la pierre, s'amassaient pour former de petits lacs rouges [...] Certes on avait perfectionné les techniques, et si l'on enfumait plus les innocents après les avoir entassés dans les grottes, on les dynamitait, un grain de temps fort appréciable » (p.44)

Les souffrances et les blessures que l'Histoire a infligées à *Sindbad* font naître en lui une envie de transcender les malheurs afin de se libérer d'un passé devenu trop douloureux. Il décide de quitter son pays en tant que harraga pour conquérir l'Europe et libérer sa mémoire souffrante :

« J'embarquai donc à bord d'une barque de pêcheur avec une vingtaine d'autres personnes à la conquête de l'Europe où je pensais faire fortune [...]. Dans la chaloupe, nous étions entassés comme des animaux, sans vivres. Pour voyager, chaque passager déboursait l'équivalent d'une année de travail. » (P.57)

Sindbad a passé sa jeunesse en errance à Carthago, il n'avait pas de repères identitaires parce que la colonisation a tout éradiqué et mutilé sur son passage. Si *Sindbad* quitte le pays comme tous les autres harragas, c'est pour une quête d'identité ; une identité violentée et profanée. Le pays natal ne lui procure plus le réconfort, la reconnaissance et la filiation culturelle et identitaire dont il a besoin . Dans ce roman, le pays natal est le principal lieu de départ des harragas parce qu'il ne leur fournit pas l'assurance identitaire qu'ils demandent. D'ailleurs, Carthago brûle chaque jour d'un feu qui éradique tous sur son passage :

« Tout a brûlé dans ce pays. C'est le trafic des identités. Quel est le singe qui se soucie d'une carte d'identité ou d'un passeport ? A quoi tout cela peut-il bien servir ? » (p.21)

Salim Bachi va rendre compte de cette problématique de l'identité à travers le personnage *Sindbad*, mais aussi en faisant appel à un autre personnage nommé *le Dormant*.

*Le Dormant*¹⁵² est personnage sacré que nous retrouvons dans la Bible et le Coran : « Pour les musulmans, les Sept Dormants d'Éphèse, les *Ahl al-kahf*, sont, par leur résurrection anticipée, les témoins de celle des derniers temps, les annonciateurs du Jugement. »¹⁵³ . Dans le roman, ce personnage est la personnification d'une mémoire algérienne ambulante, c'est un être venu du néant, qui n'a pas de nom, ni âge ni famille. Il a été, comme l'indique son nom, en sommeil pendant longtemps et n'a aucun souvenir de qui il était. Quand les douaniers du port de Carthago lui demandent son passeport et sa pièce d'identité, il répond négativement :

« Votre passeport, monsieur. Police des frontières. Etrange policier qui se comportait comme une armée en guerre, se dit l'homme en fouillant sa veste. Il en sortit un vieux document froissé par un long usage et le tendit au soldat, ou au policier, il ne savait plus. Mais, ce n'est pas un passeport, ça ! Je n'ai rien d'autres. Si, un chien... Le policier retourna le document dans sa main, le palpa comme s'il s'agissait d'une relique, commença à le feuilleter [...]. Mais c'est un passeport français ! Un vieux... C'est sa fonction, monsieur l'agent. Mais ce n'est pas un passeport algérien ; ce n'est même pas un passeport valide. Il date de la guerre. » (p. 13-14)

Comme *le Dormant* n'a pas de nom, les douaniers lui en proposent un aussi emblématique que la situation elle-même, ils le nomment *Personne* . Un nom synonyme du néant et qui représente la disparition et la suppression de l'identité, et donc l'effacement du moi.

Pour appuyer la problématique de l'identité dans son roman, Salim Bachi fait vivre ces deux personnages dans un pays dont la nomination est très emblématique. Il

¹⁵³DUBOIS, Jacques. *Sept dormants d'Éphèse*. Op, cité.

attribue le pseudonyme Carthago à une Algérie imaginaire. Cette nomination donne au pays une dimension de violence car effectivement es deux pays, Carthago et l'Algérie, partagent les flammes des guerres. Dans l'Histoire, Carthago est une cité antique fondée par les phéniciens en 814 av. J.-C et était une puissance éminente en Méditerranée occidentale. Réalisant de nombreux progrès, elle a conquis la Sicile et l'Hispanie où elle se heurta aux romains. Elle détenait aussi de nombreux territoires au nord et à l'intérieur de l'Afrique. Mais Carthage est aussi connue par les nombreuses guerres qui l'ont affaiblie et l'ont conduite à sa déchéance. Le point commun entre l'Algérie et Carthage est sans aucun doute la déchéance et la destruction. Carthage est détruite par les Romains qui incendient les navires, les maisons et la cité entière en exécutant ses habitants. L'évènement qui a le plus marqué l'Histoire de cette civilisation carthaginoise est le fait que la cité de Carthage a brulé sans arrêt et continuellement pendant dix-sept jours ne laissant que des ruines et des décombres à la place des vestiges.

Tout comme Carthage, l'Histoire semble se répéter et la nouvelle Carthago semble marcher sur les pas de la cité antique. Carthago est en effet décrite dans le roman comme le pays de la mort et de la fin du monde :

« C'était bien ici, en cette ville où le sang coulait, où les morts appelaient les morts, où les enfants perdaient les yeux, devenaient sourds et orphelins que commencerait la destruction puis la recomposition du monde » (p. 42-43)

Si Carthage a brulé pendant dix-sept jours, Carthago brûle en continue depuis des décennies : « *La cité brûlait chaque jour, chaque jour de manière différentes* » (p. 44). C'est un pays que les habitants fuient de toutes les façons possibles, clandestinement et au dépend de leurs vies pour aller réaliser leurs rêves en Europe. Même le Dormant, après son long sommeil, va se réveiller à Carthago pour annoncer la fin du monde et juger les gens : « - *Tu es venu voir ce qu'on fait les hommes de ce pays ? Tu es là pour annoncer le Jugement.* » (p.54). Son réveil dans la nouvelle Algérie est comme une allégorie de la violence qui s'abat sur le pays devenu un enfer continu. Il va ainsi juger les gens et les pousser à révéler et avouer les dégâts causés aux pays. *Le Dormant* est une occasion pour l'auteur de parler de l'Histoire et de

témoigner sur la violence. La nomination de l'Algérie par ce nom est donc une métaphore sur les ravages que connaît le pays à cause des guerres :

« Le Dormant observait, froid comme ses mains, le spectacle de la violence qu'il connaissait si bien et qui demeurait immuable depuis l'aube des temps. Certes, on avait perfectionné les techniques, et l'on enfumait plus les innocents après les avoir entassés dans des grottes, on les dynamite, un gain de temps fort appréciables » (p.43-44)

Tout au long de son trajet à Carthago, le *Dormant* questionne les douaniers, *Sindbad* et d'autres personnages sur le passé du pays : « [...] à Carthago qu'il avait tant aimée et qui ne ressemblait plus à rien maintenant. » (p.54). Mais le *Dormant* n'introduit pas uniquement un témoignage sur le massacre des identités, il introduit aussi un discours sur la situation sociale et culturelle du pays. Effectivement, le roman véhicule un discours social très actuel sur l'émigration : « Dans une littérature maghrébine de langue française occupée prioritairement à décrire et nommer l'espace du pays, l'émigration en effet n'est devenue que tardivement un thème porteur. »¹⁵⁴. La problématique de l'émigration est très présente dans ce roman et apparaît dans le fantasme des jeunes sur l'émigration européenne. L'espace européen est perçu comme un lieu enchanteur qui captive et attire la jeunesse. Cette métaphore est marquée dans le roman par le départ de *Sindbad* avec un groupe de jeunes à l'Occident, là où tout est permis : amour, liberté et libre arbitre :

« J'embarquais alors à bord d'une barque [...] à la conquête de l'Europe » (p.57).

Ce sont en grande partie des jeunes qui prennent la mer par le seul moyen d'une barque, ils brûlent leurs papiers pour ne plus être renvoyé ni rapatriés une fois arrivé à destination. Ils brûlent leur papier tout comme brûle Carthago depuis des décennies »

Les harragas ont en commun de prendre la même route : l'Europe qu'ils voient comme un Eden terrestre : « Les gamins fabriquent des radeaux pour mourir en mer [...] des passeports [...] foutue rigolade [...] » (p.21). *Sindbad* est l'un de ses harragas fuyant un pays où l'on ne les laisse pas « dérouler la trame de leur existence » (p.45).

¹⁵⁴ BONN, Charles. *Emigration et Errance dans la littérature maghrébine française*. Limag.org. [En ligne] <http://www.limag.refer.org/Textes/Bonn/TOMEMIG.htm>, consulté le 10/09/2014.

Dans cette problématique migratoire, *Sindbad* a sur la question un point de vue différent, c'est un personnage qui vient du conte des *Mille et Une Nuits* pour prendre la barque avec les autres harragas. Il plonge et s'immisce dans leur souffrance et éprouve avec eux les raisons qui les poussent à fuir :

« Il comprenait que les gamins de la ville, las de leur enfer, se mettent à construire des radeaux de leurs échouages hideux ». (p.44)

L'émigration clandestine est aussi représentée par *Robinson*, le compagnon de voyage de *Sindbad*. Ensemble, ils endurent les tribulations de la traversée clandestine, la servitude et l'esclavagisme que réserve l'Europe au voyageur sans-papiers. *Sindbad* et les autres haragas sont attirés par le nord, l'Europe : c'est une région qui fascine, symbolise le développement, la richesse et la liberté :

« La nuit, ils s'éloignent des lumières de Carthago, et au bord de la mer, ils échafaudent leur embarcation comme on tisse des rêve opiomanes. Ils bâtissent leurs naufrages parce qu'on ne les laissait pas dérouler la trame de leur existence » (p.45)

Outre cet ailleurs enchanteur glorifié dans les paroles de *Sindbad*, le roman dévoile la face cachée de l'émigration et véhicule un discours sur l'interculturalité. En effet, ces personnes qui voyagent clandestinement se retrouvent dans une société qui ne les accueille pas. *Sindbad* qui en est l'échantillon endure les difficultés de l'émigration et entre racisme, xénophobie et esclavage réservé au clandestin, il désenchante rapidement. Mais malgré cela, *Sindbad* a une approche plutôt altruiste dans cette société qui le rejette, il voyage entre les différents pays du monde, créant une fragmentation spatiale. L'espace du roman n'est pas fixe parce qu'il englobe tous les continents du monde. Nous voyons en cela une manière d'aller vers l'universalité, de s'ouvrir aux autres et par cette démarche il soulève la problématique de l'identité/altérité et véhicule un discours sur l'interculturalité et le métissage.

1.2. Le temps cyclique : l'Histoire comme ressac

Dans le roman, une vision de l'Histoire comme ressac s'impose. Ce mouvement caractéristique des vagues de la mer est utilisé dans le roman pour représenter la violence de l'Histoire et sa répétition. En effet, la répétition de l'Histoire est comparée

au retour violent des vagues qui après avoir percuté un obstacle revient frapper une seconde fois avec encore plus de violence.

L'acharnement de la mémoire est aussi comparé au ressac, elle revient sans cesse et réapparaît violemment après chaque refoulement. Tout comme le principe du ressac dans lequel le retour des vagues est encore plus fort que le premier, le retour des souvenirs refoulés est encore plus violent. Ainsi apparaît l'Histoire, une menace, une violence. Les souvenirs douloureux du passé reviennent sans cesse hanter la mémoire de *Sindbad* et sont comparés à un assaut violent.

L'analogie avec le ressac se manifeste à travers le retour incessant des souvenirs. D'ailleurs, l'une des principales raisons du départ de *Sindbad* de Carthago se trouve être la libération de la mémoire. Rappelons que ce dernier raconte au *Dormant* ses aventures et les raisons derrière sa fuite clandestine du pays. Car malgré tous ses efforts d'oubli, *Sindbad* est envahi sans cesse par la mémoire et ses images violentes. En effet, nous remarquons que les voyages de *Sindbad* sont ponctués par un déferlement de souvenirs de guerre, des événements très précis apparaissent dans son récit, des dates, des images et des noms qui lui font revivre l'évènement au présent. La narration est souvent interrompue par des digressions et des analepses qui cassent l'enchaînement des événements et nous renvoient violemment au passé. Ces analepses sont intégrées brutalement dans la narration et sans transition pour représenter au mieux la douleur ressentie par le personnage. Ce sont en effet des souvenirs sur la lutte contre la colonisation puis contre le terrorisme qui rythment ces voyages et mettent à mal son projet de libération de la mémoire.

L'idée de ressac apparaît aussi dans la nomination de l'Algérie par le nom de la ville Carthage. La nomination n'est pas fortuite, elle vient témoigner de la répétition de l'Histoire et renforce le sentiment d'enfermement. Un enfermement dans un passé lointain, dans une Histoire violente et douloureuse. L'auteur, en attribuant le nom de Carthago à l'Algérie, a condamné cette dernière au même destin que Carthage. Comme si par avance cette ville ne pourrait avoir un autre avenir, un autre sort que le tragique destin de l'antique Carthage. La nomination du lieu joue à cet effet un rôle très important, elle condamne le futur de la ville, c'est comme un enfermement dans un destin tracé dès le départ, une prédestination à la tragédie carthaginoise. Dans ce

roman, Carthago et ses habitants sont enfermés dès le départ dans une malédiction de l'Histoire. Une malédiction qui dure depuis des millénaires et qui enferme ses habitants dans un cercle d'Histoire répétitif et infernal. Le cycle de la violence selon *Sindbad* a commencé il y a déjà des années et persiste encore jusqu'à l'heure actuelle déclenchant chez lui un sentiment de captivité et d'enfermement.

Cette vision de l'Histoire répétitive et cyclique est accentuée par la prophétie. En effet, l'auteur a utilisé un personnage mythique issu du sacré *le Dormant* pour parler de la fatalité de l'Histoire du pays. Ce personnage que nous avons analysé dans la deuxième partie est comme une mémoire personnifiée et ambulante. Issus de la Bible et du Coran, *le Dormant* retourne à Carthago en compagnie de son Chien pour annoncer la fin du monde et juger les gens : « - *Tu es venu voir ce qu'on fait les hommes de ce pays ? Tu es là pour annoncer le Jugement.* » (p.54). Le réveil du *Dormant* en Algérie est en effet une allégorie de la violence qui s'abat sur Carthago devenu un enfer sur Terre. Son réveil dans cette ville témoigne de la répétition de l'Histoire et de la répétition du destin de Carthage sur l'actuelle Carthago. Ainsi se confirme l'idée du ressac, le temps est comme un ressac, il revient sans cesse et se répète à l'infini. Tout comme les vagues qui frappent et refrappent contre un obstacle, le temps et l'Histoire se répètent plus violemment n'offrant aucune possibilité de changement.

Cette temporalité cyclique existe déjà dans le conte de Sindbad des *Mille et Une Nuits* que nous avons analysé dans la première partie. Le temps cyclique est créé par les départs et les retours incessants au même endroit. Cette idée de temps cyclique est reprise dans le roman de Bachi où cette répétition touche l'Histoire et la répétition du destin de Carthage sur Carthago. Le récit livre ainsi une vision pessimiste de l'avenir, tout comme *Sindbad* du conte qui décide de retourner à Baghdâd, *Sindbad* du roman décide après sa désillusion de rentrer à Carthago. Le désenchantement de *Sindbad* du roman rejoint la désillusion dans la fin du conte comme nous l'avons démontré dans la comparaison entre les schémas narratifs du conte et du roman, le périple des deux *Sindbad* s'avère être identique.

1.3. La création de la ville Carthago : le lieu de la mémoire

Salim Bachi crée Carthago, une ville métaphorique, pour s'approprier l'Histoire de son pays. En tant qu'écrivain il restitue les événements de son pays et les place dans son roman, dans un cadre spatio-temporel sur lequel il a entière contrôle. Il utilise aussi le personnage *Sindbad* pour amener le lecteur à la réflexion. Effectivement, dans le conte des *Mille et Une Nuits*, *Sindbad* est issu de Baghdâd au temps riche et prospère de la civilisation abbasside. A travers ce personnage, l'auteur rappelle l'Orient florissant dans l'apogée de son développement et le lecteur procède inconsciemment à une comparaison entre le passé nostalgique d'une époque de gloire et le futur qui ne s'annonce pas très prometteur. En effet, Salim Bachi a extrait *Sindbad* de son contexte traditionnel du conte pour le placer dans Carthago, un pays qui brûle chaque jour à cause des guerres. Le choix du personnage n'est donc pas anodin, *Sindbad* est un voyageur qui parcourt les différents temps de l'Histoire, qui relie un passé glorieux à un présent désastreux. Ceci permet au lecteur de faire une comparaison et de réfléchir sur le passé et le devenir du pays.

En littérature, on appelle lieu de la mémoire le lieu où coexistent à la fois la mémoire individuelle et collective. Salim Bachi crée la ville Carthago qui fait office de lieu de la mémoire. Cette ville regroupe la mémoire collective et la mémoire individuelle de *Sindbad*. Cette dernière est assez complexe car elle regroupe à la fois le passé du *Sindbad* carthaginois victime des guerres et sa mémoire de personnage issu du conte des *Mille et Une Nuits*.

Carthago est le nom que Salim Bachi a donné à une Algérie imaginaire. Cette nomination donne au pays une dimension de violence. Les deux villes partagent les flammes de l'enfer et des guerres. A travers cette ville métaphorique, Salim Bachi construit son propre lieu de la mémoire et la création de cette ville devient un processus de libération de la mémoire. C'est en déambulant dans cette ville et après la rencontre d'un personnage emblématique *le Dormant* que la mémoire de *Sindbad* refait surface, où le passé est exhumé et les souvenirs refont surface. La création de cette ville consiste donc à actualiser un passé douloureux et refoulé, un passé dont l'acceptation a toujours été retardée et refusée.

Si l'auteur redonne vie au passé et à la mémoire c'est pour mieux s'en libérer :

« Intimement [noué] de vie et de mort, de temps et d'éternité, dans une spirale du collectif et de l'individuel, du prosaïque et du sacré, de l'immuable et du mobile. [...] Car s'il est vrai que la raison d'être fondamentale d'un lieu de mémoire est d'arrêter le temps, de bloquer le travail de l'oubli, de fixer un état des choses, d'immortaliser la mort, de matérialiser l'immatériel pour [...] enfermer le maximum de sens dans le minimum de signes, il est clair [...] que les lieux de mémoire ne vivent que dans leur aptitude à la métamorphose, dans l'incessant rebondissement de leurs significations et le buissonnement imprévisible de leurs ramifications. »¹⁵⁵

Dans la création de cette ville, Bachi mélange réel et fiction de sorte que les deux codes s'alternent prosaïquement entre eux. La ville est à la fois l'Algérie et Carthago. La ville réelle se mue en ville fantasmée et ce passage d'une ville à l'autre se manifeste quand *Sindbad* passe de Carthago, pure création imaginaire, à l'Algérie réelle avec son passé historique des guerres et des morts. La coexistence de deux villes métaphoriques crée un personnage double. En effet, *Sindbad* est deux à la fois : il est le personnage des *Mille et Une Nuits* quand il déambule dans la ville imaginaire de Carthago, et il est le jeune carthaginois harraga quand il déambule dans la ville réelle de l'Algérie.

« On me dit que la ville s'appelait jadis Alger et qu'elle s'appelle à présent Carthago. » (p.17).
« Carthago, étrange nom dont la sonorité ne lui était pas étrangère. Comme s'il s'était éveillé d'un cauchemar pour se retrouver en un autre, plus horrible, où la ville ensanglantée avait même changé de nom et de physionomie » (p.17)

Carthago est une ville tantôt fuit, tantôt recherchée par *Sindbad*. Tout comme sa mémoire, tantôt il la fuit pour dépasser ses souvenirs, tantôt il la recherche pour une réconciliation. Carthago est le lieu de la mémoire qui enferme le passé et dans lequel la mémoire collective et individuelle s'y rejoignent. En conséquence, le déplacement de *Sindbad* dans la ville correspond à son déplacement dans sa mémoire. Dans cette optique, la ville Carthago nous attire spécifiquement, car en effet, le parcours

¹⁵⁵ NORA, Pierre. Entre mémoire et histoire, la problématique des lieux. Dans *Les lieux de mémoire*. vol.1, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque illustrée des Histoires, 1993. p.35.

enchevêtré de *Sindbad* dans cette ville correspond à la confusion et à l'errance dans laquelle se trouve sa mémoire individuelle. Carthago est en effet décrite comme étant une ville close, fermée sur elle-même, une ville sur laquelle règne une atmosphère sombre et pesante. Dans ce sens, elle est l'incarnation de la conscience de *Sindbad* qui est à la fois un espace intime, fermée et clos.

Comparée au conte, Carthago fonctionne comme Baghdâd. Baghdâd est le lien réel qui relie *Sindbad* et ses origines comme l'Algérie est le lieu qui relie *Sindbad* à sa mémoire et son passé. Les deux sont le médiateur entre le monde mythique et le monde réel. Carthago est le repère des origines, elle est la concrétisation du passé et de l'Histoire. Elle est à la fois la ville fuie et recherchée, aimée et détestée, elle est menace et refuge, et cette dualité s'exprime tout au long du roman à travers deux images : la première représente la ville comme un adversaire, un assaillant qu'il faut fuir, elle est menace, elle est torture, elle est le lieu des mauvais souvenirs. La deuxième représente la ville aimée, désirée et nostalgique. *Sindbad* n'hésite pas à comparer Carthago à une femme et sa relation avec cette ville devient plus intime. S'installe alors un jeu de poursuite et de fuite entre *Sindbad* et Carthago, tantôt il veut le lui appartenir, de faire la paix avec son passé, comme une femme qu'il séduit il veut la reconquérir, et tantôt il la fuit et c'est elle à ce moment-là qui le poursuit, qui tente de le séduire, de la hanter.

La ville de ce point de vue est indomptable, nous arrivons même à déceler une personnification vue qu'elle le suit et le poursuit même lorsqu'il s'éloigne en voyageant le plus loin possible. La ville de Carthago se rapproche alors des villes antiques et mythiques de la littérature comme « Circé » qui exerce le même effet d'attraction, ou « Calypso » aussi. Ces villes ont en commun d'être toutes assimilées à des figures de femmes dont l'union avec elles peut être mortelle.

Hormis le rapprochement que fait *Sindbad* entre sa ville natale et la femme, le roman grouille de personnages féminins réels. La femme est un personnage autour duquel se tisse une grande partie des voyages de *Sindbad*, mais son rapport aux femmes est d'autant plus complexe que son rapport à la ville. En effet, l'abondance du personnage féminin dans la narration nous a interpellé et nous a poussés à nous interroger sur son rapport à la ville.

Dans chaque ville où il descend, *Sindbad* est accueilli dans les bras d'une femme. Rappelons que la recherche du plaisir est l'une des raisons qui le poussent au voyage. *Sindbad* annonce qu'il veut connaître l'amour, un sentiment complexe dont il a été privé durant son enfance. Contrairement à *Sindbad* du conte qui voyage pour découvrir de nouveaux lieux et accumuler plus de richesse, *Sindbad* du roman veut connaître l'amour et les femmes sont son seul moyen d'y accéder.

Cependant, *Sindbad* qui a été privée de l'amour dans toutes ses formes ne reconnaît pas ce sentiment et ne peut en l'occurrence l'accorder. Malgré le nombre impressionnant des conquêtes, il reste frustré et insatisfait émotionnellement. Il ne peut reconnaître une manifestation ou un geste d'amour et ne peut l'accorder en retour. *Sindbad* commence ainsi à consommer de manière excessive les femmes qu'il rencontre croyant trouver dans la quantité le réconfort. La femme devient un objet de soulagement physique et temporaire.

Sindbad utilise les femmes aussi comme refuge. Ses déambulations dans la ville et en mer sont associées à des images de sexe. Il est ainsi attiré irrésistiblement par les femmes qu'il compare et confond à un refuge, leur sexe devient son refuge. Les femmes le séduisent tout autant que la mer, elles sont son moyen d'aller dans un au-delà. Les femmes, la mer, le sexe lui permettent d'abolir les frontières de l'identité, du temps et de l'espace.

Y compris d'être un moyen d'accéder au plaisir, nous remarquons que la représentation du personnage féminin est reliée à la ville. *Sindbad* a une perception poly-sensorielle et sa perception de la femme agit sur sa perception du lieu :

« J'aimais Vitalia et Vitalia chérissait la vie. Elle ressemblait à une plante ou à un animal sauvage. Elle sautillait dans le vent, sous les embruns et emportait avec elle, dans un tourbillon de joie, tous les éléments qui animaient Cetraro, cette station balnéaire où les touristes européens viennent goûter au plaisir d'une mer radioactive. » (p.64)

La littérature algérienne a connu plusieurs auteurs qui ont confondu et comparé l'image de la femme à la ville. La ville est personnifiée comme une femme et la femme est dépeinte comme la ville. Salim Bachi en fait autant avec *Beatrice*, la perception de la beauté de la ville devient possible grâce à sa beauté. Les odeurs, les

senteurs et les couleurs sont perceptibles grâce aux charmes et la jeunesse de la femme :

« Quand il m'arrivait d'évoquer Florence, c'était le visage de Beatrice qui s'imposait, celui de la femme confondue avec une ville, qui, à mesure que les jours passaient, se vêtait de couleurs nuancées [...] la ville s'était définitivement éveillée sous le regard de Beatrice [...] » (p.105)

Cette ambivalence dans les différentes manifestations de la ville est représentative de l'évolution du rapport de *Sindbad* à son passé. En effet, nous remarquons que son rapport à la ville évolue tout au long de la narration. Au départ, la plongée dans la mémoire et le passé est douloureuse, *Sindbad* se sent captif, emprisonné, oppressé et étouffé. Au fil de la narration, on remarque que sa plongée dans le passé devient plus paisible, il assume son passé et lui fait face. Ses relations avec les femmes modifient son rapport à la ville et sa perception de sa ville natale s'apaise au fil du texte jusqu'au dernier moment où il décide de retourner à Carthago pour s'y réinstaller définitivement. A à ce moment-là, il déclare « *je suis un homme neuf* » et affirme ainsi l'apaisement des tensions avec la ville-mémoire. Cette libération est venue après un long éloignement émotionnel et géographique. Le voyage dans ce cas devient catharsis, il a permis une libération de la mémoire et une réconciliation avec la ville natale.

Carthago est décrite dans le roman comme une ville fermée qui enferme et englouti ses habitants. Ils sont soumis à la malédiction, à la fatalité de Carthago qui suit la destinée de l'antique cité Carthage. *Sindbad* décrit la ville comme un espace étouffant et clos dont il est difficile de s'échapper. La géographie du pays ne permet pas la mobilité, elle a l'aspect d'une ville prison, qui n'évolue pas et empêche ses habitants d'évoluer. Elle a créé des remparts qui la bloquent et devient une ville souterraine, dévoratrice et dévorante, un gouffre engloutissant. L'atmosphère y est sombre, la fumée des bombardements surplombe quotidiennement la ville.

L'enfermement de la ville vient appuyer le sentiment de captivité par une mémoire et une Histoire cyclique qui se ressasse. Effectivement, l'enfermement pour *Sindbad* est d'abord mental avant d'être géographique. Pour se libérer de cet enfermement, il va essayer de se libérer géographiquement. Il va ainsi voyager croyant

que par le voyage géographique il libérera l'enfermement mental. *Sindbad* projette son malaise psychologique dans l'espace géographique. Cependant, *Sindbad* déchanté rapidement parce que même dans les espaces les plus éloignées de sa ville il est assailli par les images du passé. La prolifération dans le roman d'images du passé confirme la difficulté qu'il rencontre pour libérer la mémoire. En effet, des images violentes reviennent sans cesse et violemment percutent le quotidien de *Sindbad* soulignant ainsi sa captivité dans un temps et une Histoire passée. N'arrivant pas à se détacher des images qui le poursuivent, *Sindbad* se rend compte que l'enfermement ne résulte pas de la ville, mais de sa mémoire. L'incapacité de se libérer d'une Histoire redondante est la cause du vrai enfermement. De ce fait, le voyage géographique n'est pas suffisant pour libérer la mémoire. Au *Sindbad* contemporain, le voyage n'offre aucune ouverture, aucune paix. Le voyage à lui seul ne suffit pas et s'éloigner physiquement de la ville responsable du cauchemar ne suffit pas pour libérer la mémoire. *Sindbad* laisse même entendre que les voyages dans l'époque contemporaine seraient absurdes puisque l'Histoire est cyclique et la fatalité est attendue. Au lieu de permettre au personnage d'aller vers l'avant, le voyage le fait tourner en rond, le fait rentrer dans un temps cyclique. Le voyage devient insensé et absurde. Ceci est représenté dans le schéma narratif du roman qui est cyclique et tourne en rond. Nous avons effectivement montré que le roman commence par un flash-back, le début du roman n'est d'autre que la situation finale et la situation finale n'est autre que le commencement du roman. La narration tourne en rond, n'avance pas, ne finit pas, c'est un cercle infernal. Le schéma narratif du roman est à l'image du parcours de *Sindbad*, clos et cyclique. Aucune ouverture ni échappatoire n'y est possible, la libération y est impossible, c'est une impasse narrative.

Le motif du voyage est donc une tentative d'échapper à l'accablement de l'Histoire, c'est un motif qui se situe aux antipodes du voyage du conte. *Sindbad* du roman veut fuir, échapper à la fatalité de l'Histoire qui se répète sans cesse. Le but est de sortir de la violence et de s'en libérer. Le changement de lieu qui apparaissait au début comme seul moyen de libération, devient très rapidement inutile. En effet, à travers ses voyages, *Sindbad* essayait d'oublier la mémoire qui le ronge sauf que cette dernière ressurgit brutalement envahissante et imposante. Elle le ronge, s'impose à lui et ceci se traduit dans le texte par une rupture soudaine dans le fil de la narration. Cela

donne des moments de digressions où *Sindbad* pénètre dans le passé et le récit passe tout d'un coup d'une aire historique à une autre. *Sindbad* est envahi par la ville qui le surplombe et n'a aucun contrôle sur ce déferlement de violence. Il prend rapidement conscience que le vrai voyage qui lui permet la libération est le voyage intérieur. Ainsi, commence une confusion entre l'espace et la mémoire et le voyage géographique devient petit à petit un voyage dans l'inconscient.

Au début, le voyage qu'entame *Sindbad* est un voyage géographique qui se transforme petit à petit en un voyage mémoriel pour se libérer du passé. Ce but se traduit par la recherche d'une échappatoire vers un ailleurs où il pourra construire et guérir sa mémoire. Ce moyen s'avère être la mer qu'il parcourra à plusieurs reprises.

La mer est un espace assez ambigu dans le roman, elle est le lien entre deux mondes, le monde mythique et le monde réel, entre la ville de Carthago et son Histoire et les villes fantasmées de l'Europe. La mer est aussi le seul moyen qui permet de traverser ces endroits et d'aller vers la conquête de ses rêves. La mer, espace illimité, infini, apparaît comme l'espace libérateur par excellence.

Par analogie entre le voyage en mer et l'avancement dans les souvenirs de *Sindbad*, nous remarquons que le voyage en mer est assimilé au voyage dans l'inconscient. La mer est symbolique, dans la psychanalyse du conte nous avons montré qu'elle permet de relier le personnage avec son inconscient. Dans le conte par exemple, la perte de *Sindbad* en mer puis son errance dans les îles est équivalente à sa découverte de son propre inconscient. L'île étant un espace fermé brodé d'eau symbolise l'inconscient et le voyage vers l'île est en réalité un voyage vers l'espace fermé de l'inconscient. Pénétrer l'inconscient pour mieux s'en libérer, tel est le parcours de *Sindbad* dans le roman, son voyage en mer devient le miroir du voyage dans la mémoire. La ville est un lieu clos et fermé et ressemble à l'île dans le conte. Elle contraste aussi avec la mer qui est un lieu de liberté, d'évasion et de naissance. Face à l'aporie de la réalité, *Sindbad* rêve de prendre le large, la mer le fait rêver et symbolise pour lui la libération et le détachement du pays source de souffrance et de cauchemars. La plongée dans les profondeurs de la mer est en réalité une plongée dans l'inconscient.

Une fois mis les pieds sur le sol, *Sindbad* se trouve séparé de la mer et commence à déambuler dans les villes et erre entre les espaces citadins. Ses déambulations et son errance correspondent à ses déambulations dans l'inconscient. L'enchevêtrement de sa mémoire se répercute sur son parcours et son trajet devient labyrinthique et sinueux. La topographie de sa mémoire se concrétise dans le réel à travers l'image d'une ville sombre et enfermée. Le voyage lui permet de prendre conscience de l'enfermement dans lequel il se trouve, le voyage est ainsi libérateur, il est le moyen, l'outil vers la libération de la mémoire.

2. Utopie et dystopie chez Beskri

Le 8^{ème} Voyage de Sindbad est un roman de science-fiction qui illustre la défaillance de la société postmoderne et sa dislocation. Le roman à caractère fantastique se retrouve parsemé d'un réalisme social très frappant. En effet, ce roman est militant et engagé et laisse transparaître une dure réalité sociale sous couvert fantastique. La science-fiction ici n'est pas qu'un effet esthétique, mais un outil très efficace de critique de la société postmoderne. Elle est l'occasion pour l'auteur de porter une réflexion sur le progrès de la machine et de la science. Le XXI^e siècle, n'étant pas à la hauteur des espérances de l'homme, va pousser les auteurs comme Djilali Beskri à créer des récits dystoniques qui dénoncent à la fois les rêves et les désillusions de la société.

Comme le montre son titre, ce roman se rapproche de celui de Salim Bachi étudié précédemment. Les deux auteurs font appel au même conte et mobilisent la même figure liminaire : *Sindbad*. Après avoir montré comment Salim Bachi utilise la figure de ce personnage pour réconcilier la mémoire avec le passé et libérer sa mémoire des ténèbres qui hantent son personnage, nous allons maintenant montrer comment Djilali Beskri mobilise ce personnage pour une écriture de l'Histoire postmoderne.

La principale préoccupation de ce roman est de parler des grands échecs que connaissent les sociétés postmodernes. Les progrès de la science censés accommoder l'homme au développement mondial et le libérer des étreintes du passé, semblent au contraire l'enfermer dans une bulle et le soumettre à la dépendance. La société postmoderne est dominée par son propre produit et sa propre création. Alors que les

réussites scientifiques et intellectuelles promettaient un destin meilleur, l'humanité se retrouve dans un infernal retour à la barbarie. Cette désillusion sur la capacité de la science à apporter un changement se traduit en littérature par la dystopique. L'homme n'est pas le créateur d'une société parfaite, mais son destructeur. La vision pessimiste sur les politiques dictatoriales et absolues se traduit dans la littérature de science-fiction par une écriture dystopique.

L'utopie cherche à créer une société et un monde idéaux tels qu'ils ont toujours été fantasmés. L'idée de la science et du progrès comme moyen d'y arriver est présente depuis la Grèce antique et chez les Romains. En Grèce, l'on cherchait déjà la cité idéale et le progrès pour y arriver. Les grecs souvent connus pour être des idéalistes imaginaient des cités idéales pour échapper à la routine du réel, l'imaginaire était pour eux une sorte d'issue de secours :

« Navigation, culture des champs, fortifications, lois, armes, routes, vêtements, et tous les autres gains de ce genre, comme aussi tous les raffinements du luxe, poèmes, tableaux, statues d'un art achevé, c'est l'usage et aussi les efforts opiniâtres et les expériences de l'esprit qui peu à peu les enseignèrent aux hommes par la lente marche du progrès. C'est ainsi que pas à pas le temps amène au jour chaque découverte, que la science dresse en pleine lumière. Car les hommes voyaient les idées s'éclairer l'une après l'autre dans leur âme, jusqu'au jour où leur industrie les porta au faite de la perfection. »¹⁵⁶

Platon est le pionnier utopiste de la Grèce antique, ses récits *Timée et Critias*, *La République* ou *Les Lois* sont l'exemple parfait de la vie dont rêvaient les utopies d'autrefois, une vie en communauté fondée sur la justice sociale et le bonheur suprême. Chez *Platon*, la conception de la Cité idéale se traduit en termes de stabilité et de stagnation, le changement pour lui est synonyme de danger. Il voulait préserver l'état présent et prendre garde contre l'innovation qui mettrait en péril l'harmonie du présent.

¹⁵⁶ LUCRÈCE. *De la nature*, traduit par Alfred Ernout, Paris, Les Belles Lettres, Coll. Classiques en poche, 2009, p. 195.

En 1516, l'humaniste *Sir Thomas More* chancelier du Roi Henri VIII roi d'Angleterre publie l'ouvrage *L'Utopie* dans lequel il dénonce les excès du pouvoir religieux et imagine une société imaginaire et idéaliste où chaque citoyen trouve son bonheur. L'Utopie devient alors un nom commun désignant tout récit littéraire qui imagine une société fictive et idéaliste. Avec le temps, l'utopie s'installe progressivement comme genre littéraire à part entière et représente actuellement la conception que se fait l'auteur d'une société idéale. Elle fait donc partie du récit de science-fiction et l'anticipation et la spéculation et l'hypothèse sont ses principaux fondements. Mais l'Utopie a suscité diverses réactions et engendré la création de sous-genres littéraires qui lui répondent sous forme de réactions plus ou moins forte. En effet, la dystopie, la contre-utopie et l'anti-utopie viennent contrer le projet idéalisé de l'Utopie et ses fantasmes de haute perfection.

Les deux genres littéraires, l'utopie et la dystopie, existent en littérature depuis longtemps, mais leur apparition au temps de la postmodernité et de l'industrialisme revêt un sens particulier. En effet, ils font leur apparition pour dénoncer l'échec des grandes théories du XX^e siècle. La première caractéristique du récit dystopique est qu'il projette la réalité actuelle dans un monde futur pour en mesurer toute l'étendue des conséquences. La création d'une société imagée permet de dénoncer le fantasme de l'existence d'une société idéale. L'isolement dans le temps et l'espace en est la deuxième caractéristique. Le récit dystopique a besoin de s'isoler de l'autre, a besoin d'une séparation avec le monde pour se développer dans un univers isolé. La société évolue ainsi dans un cadre particulier, régie par une idéologie qui empêche les gens d'évoluer, de sortir de leur enfermement. L'espace est un lieu inconnu, un non-lieu qui renforce l'idée de stagnation de la société. La recherche d'une société idéaliste est une autre caractéristique du récit dystopique qui ironise la possible existence d'une société heureuse où le centralisme et le totalitarisme sont abolis.

Le désenchantement et les bouleversements liés aux théories postmodernes sont fortement présents dans le roman de Djilali Beskri qui met en scène une société inhumaine, totalitaire et fragmentée. Il prévoit un futur noir, cancéreux, déshumanisé dans le but de tirer les sirènes d'alarmes. Dans ce roman, *Sindbad* fait un voyage dans le temps, il atterrit dans un temps futur où la dictature est fondée sur la science, tout y

est contrôlé : la pensée est univoque et tous les moyens y sont bons pour espionner et dominer l'individu. C'est une réalité concentrationnaire où les hommes sont identifiés par des numéros et des chiffres. Ce roman traite des dérapages de la science sous l'angle de l'éthique et de la morale sociale. Il remet en cause la croyance que la science permet l'aboutissement d'une société parfaite et idéale.

Djilali Beskri imagine une société qui essaye tant bien que mal à réaliser son but de bonheur, de justice et de liberté individuelle. Ce roman est une sorte de *Cité utopique* dont parle *Platon* :

« L'écrivain de science-fiction dystopique lance un avertissement aux nations : « Halte au suicide collectif ! » Il proclame que l'humanité est responsable de son devenir et qu'elle doit réagir ici et maintenant. Pour cette raison, les dystopies sont particulièrement révélatrices des phantasmes et des angoisses collectifs qui traversent les sociétés occidentales à des époques déterminées. »¹⁵⁷

Il est donc intéressant de comparer l'écriture de l'Histoire dans ce roman à celle de Salim Bachi. Nous allons montrer comment la réécriture du conte permet dans ce roman à d'anticiper l'Histoire. Nous montrerons comment la dystopie est cachés sous une apparence utopiste. En effet le roman a une fin plutôt heureuse mais qui cache une interprétation malheureuse et dystopique et l'on voit petit à petit l'utopie se muer en dystopie. L'écriture de l'Histoire est omniprésente dans ce roman dans lequel la dystopie est basée principalement sur un rapport intime à l'Histoire. Le roman articule des dates et des événements historiques très connus dans le monde. Le choix du personnage *Sindbad* qui quitte Baghdâd au temps de la civilisation abbasside qui connaissant à cette époque un grand développement n'est pas anodin. Djilali Beskri a fait le choix d'inscrire sa fiction dans un cadre historique. Ce qui nous intéresse c'est de montrer quel discours sert l'écriture de l'Histoire dans ce roman et le rôle du conte de *Sindbad* dans cette entreprise. L'auteur nous propose de toucher le réel de l'Histoire à la fois passée et future à travers une fiction de science-fiction. Nous verrons comment

¹⁵⁷ GOUANVIC, Jean-Marc. *La Science-fiction française au XXe siècle (1900-1968) : essai de socio-poétique d'un genre en émergence*, Paris, Rodopi, 1994, p. 34.

le fait d'extraire et de déraciner ce personnage de son espace historique traditionnel pour le placer dans un cadre spatio-temporel postmoderne va aider l'auteur à véhiculer son discours sur l'Histoire postmoderne.

2.1. Bahia : la cité utopique post-industrielle

Beskri crée une la planète nommée Bahia qui abrite les humains déçus après l'explosion de la planète Terre. De par sa situation, cette planète se situe dans un non-lieu un endroit inconnu dans la géographie réelle et lointain du monde. *Sindbad* penne à trouver l'endroit exact de l'île qui abrite ce monde fictif. Plus il s'en approche et plus il réalise que la terre recherchée existe dans un monde parallèle, une sorte de dimension fictive :

« Des jours et des semaines passèrent et au fur et à mesure que nous approchions de l'endroit, nous n'apercevions aucune forme de vie. Pas le moindre oiseau marin dans le ciel ni de poisson dans l'eau. Rien aux alentours de l'endroit indiqué sur la carte n'affirmait la présence de l'île » (p. 15).

Le non-lieu est l'endroit par excellence destinée aux utopies, il permet l'imagination d'une architecture du bonheur où les disfonctionnements de la société n'ont pas lieu d'exister. Le monde futur dans lequel atterrit *Sindbad* n'est pas complètement différent du monde du réel, ce sont des humains ordinaires qui l'habitent : « *Non, c'est un humain comme vous et moi, rassure Sindbad. Elle et son peuple sont tout simplement nos descendants dans le futur, en l'an 2224* » (p.18). Bahia se situe dans un temps fictif très lointain que le lecteur peine à imaginer. La mise en place de ce temps fictif participe à l'alimentation du récit de science-fiction car ce dernier se nourrit du futur anticipé. Le non-lieu et le temps suspendu sont les deux caractéristiques majeures de l'utopie qui ne se réalise que dans ces deux conditions.

Cette cité idéale ressemble à la *Cité des lois* dans *La République* de Platon, c'est une terre où règnent justice et égalité. Tous les maux y sont abolis et sera instauré l'égalité entre les classes sociales, Bahia incarne l'idéologie du parfait. L'existence de cette planète de substitution qui redonne espoir aux humains qui errent dans l'espace est mentionnée en secret sur un parchemin protégé par les « bons » humains. Bahia est le paradis promis qui purifie les humains de leurs erreurs commises sur Terre. D'ailleurs, si nous remontons à l'étymologie du terme, le nom « Bahia » trouve son origine dans la langue arabe, il est défini comme : *بَهَا - بَهَاء: "حَسَنَ و*

ظرف...الحُسن¹⁵⁸. L'équivalent en français du distingué, harmonieux, de clarté et pureté.

Le chemin qui mène à cette terre est emprisonné dans un flacon dans lequel se trouve un rayon de soleil, dès que les combats contre les forces du mal se terminent, le flacon délivre ce rayon de soleil qui « *éclaire les mains de Zahra et peu à peu s'intensifie en illuminant progressivement Zahra, le Bount et toute Monkara. La lumière se propage ...sa traînée laisse derrière elle une interminable nébuleuse. Le retour du rayon...sème à jamais des essaims de particuliers brillants pour tracer une voie vers un nouveau système solaire* » (p.147). Ce rayon de soleil, qui trace un chemin ensoleillé et brillant vers Bahia, symbolise la lumière qui éclaire la route aux humains, il renvoie à la clarté, à la transparence et à la netteté dans la nouvelle planète. Dans cette nouvelle planète « *Toutes les couches de la société, toutes les races se sont fondues en un seul peuple : le peuple de Néga !* » (p.149) et toutes les erreurs commises sur Terre ne se répètent pas.

Cette planète Bahia est décrite dans le roman par opposition à la planète Terre qui elle est endroit décrit comme clos qui enferme ses habitants et les empêche d'évoluer, de respirer.

« Du véhicule spatial, Sindbad et Akbar aperçoivent la plus grande mégapole de la galaxie. Aucun soleil n'éclaire cette planète. La seule lumière qu'elle reçoit provient de l'incandescence d'une étoile appelée Véda, qui réfléchit la lumière. Monkara est grise et sans âme. Le béton, le verre et le métal y ont occupé tout l'espace. A l'espace gris s'ajoute la sinistre présence des patrouilles dans leurs carapaces toutes noires » (p.46)

La Terre dans le futur est dominée par un pouvoir totalitaire qui exerce son contrôle sur chaque individu. L'Homme est écrasé par la science et la technique au nom du bonheur et de la modernité. Le monde sur Terre devient oppressant, aucun choix n'est donné aux humains, ils doivent accepter les règles qui régissent la modernité sans penser ni réfléchir à les changer. Tels sont les conséquences de l'Etat unique qui met le bonheur collectif au-dessus du bonheur individuel. Bahia en

¹⁵⁸ المنجد في اللغة و الاعلام، دار المشرق، بيروت، 1991، ص.56.

l'occurrence est construite en opposition à la Terre de sorte que les erreurs commises sur Terre ne s'y répètent plus. Cette terre promise comporte les caractéristiques d'une cité idéale, elle est donc destinée à un individu idéal qui malheureusement n'existe pas. Une fois que ce constat entamé, le roman commence à virer progressivement vers la dystopie.

Dès qu'il débarque dans le futur, *Sindbad* a la nostalgie du passé et veut rapidement retrouver la stabilité de l'univers traditionnel. Il éprouve le besoin de retrouver un état précédent, une époque et une Histoire passée : « *La vision rassurante d'un univers planifié [...] de retrouver les structures de la société traditionnelle, [...] où l'homme, délivré de son libre arbitre, s'emprisonne avec soulagement.* »¹⁵⁹. En effet, *Sindbad* ne cesse de repenser à l'époque abbasside, une sorte de fantasme d'un paradis perdu. Baghdâd apparaît en effet comme la vraie *Cité idéale* rêvée par *Sindbad*. Sa vision n'en demeure pas moins pessimiste car la société abbasside qu'il décrit est définitivement perdue et aucun retour en arrière n'est possible. Les dégâts causés sur Terre et aux êtres humains sont irréversibles. Le regard vers le passé exprime la nostalgie d'un bonheur perdu et l'époque abbasside est définie comme l'âge d'or de l'humanité :

« Des savants du monde entier venaient à Baghdâd s'abreuyaient des connaissances mises à leur disposition dans la plus prestigieuse bibliothèque de l'Orient [...] Quelque part, l'amour règne sur tous les cœurs » (p.81).

Sindbad découvre petit à petit les changements idéologiques apportés et imposés à la race humaine au nom de la modernité et de la perfection. Dans sa recherche de l'Homme parfait, l'être humain a perdu son humanité et son individualité sous l'effet de l'automatisation des industries et des productions de masse. Gouverné par un Etat unique qui impose la soumission totale, l'humain n'a plus aucun contrôle sur sa vie :

« Monkara est sous l'autorité de Bastran, un baron qui a installé un système totalitaire reposant sur la loi martiale où aucune initiative politique, sociale ou artistique ne peut avoir lieu en dehors du Mahoune » (p.44)

¹⁵⁹ SERVIER, Jean. *Histoire et Utopie*, Paris, Gallimard, 1991, p. 22-23.

Tous les aspects de la nouvelle galaxie sont sous le contrôle d'un dictateur nommé Chakor « *qui règne sans partage sur toutes les galaxies* » (p.44). Ce dernier veut libérer l'homme de la servitude et de la responsabilité, il veut libérer la race humaine au nom du progrès et du développement. Lorsque chaque détail de la vie humaine sera organisé à la perfection, l'homme atteindra le bonheur suprême. L'emprise de l'Etat sur l'être humain est telle qu'elle l'empêche de vivre individuellement, tout est organisé et imposé au nom du collectif.

Tout doit être organisé pour permettre le confort et le bonheur de l'homme. C'est l'effacement de l'individualité face à la collectivité :

« S'appuyant sur la certitude qu'il détient la vérité totale et donc le droit au pouvoir total- le pouvoir totalitaire en formation limite, puis finit par supprimer complètement toutes les autres forces concurrentes. [...] C'est pourquoi la néantisation de la vie publique déforme, distord et finalement néantise inévitablement la vie privée ; toute mesure visant à assurer un contrôle plus approfondi de la première s'inscrit funestement dans la seconde. »¹⁶⁰

Effectivement, la première remarque que fait *Sindbad* dès son entrée dans ce monde concerne l'effacement du Moi au profit du Nous. Le pluriel submerge le singulier et l'empêche d'exister. A long terme, la société devient impersonnelle car aucune individualité n'y est possible. Cette idée est renforcée par le travail qui aveugle l'être humain et l'empêche de vivre son humanité. *Sindbad* donne alors l'exemple de gens qui travaillent dans les centrales nucléaires et qui sont asservis par l'Etat :

« Les déshérités étaient restés sur la Terre ferme. Ils travaillaient dur dans d'immenses centrales nucléaires pour former l'énergie nécessaire aux nouvelles villes » (p.83)

Sindbad se rend compte que l'humanité s'est perdu en tentant vainement d'accéder à la perfection humaine. L'homme utopique est donc un citoyen modèle libéré de tout libre arbitre et de tout contrôle sur sa propre vie. En faisant appel à la machine qui lui dicte ce qu'il doit ou non faire, en se référant à l'Etat unique qui l'autorise ou non à agir, l'homme réalise l'uniformité de la société parfaite qui ne tolère

¹⁶⁰ TRAVERSO, Enzo. *Le Totalitarisme*, Paris, Seuil, 2001, p. 642-643.

aucun égarement. L'auteur exprime à travers cette réalité sa peur et son angoisse si jamais ne cela se réaliserait, à travers cette description et cette anticipation du monde futur, il met en garde contre la recherche absolue de l'homme parfait et de la société idéale.

Dans le monde totalitaire où atterrit *Sindbad*, la société ignore tout de son l'Histoire passée. *Zahra* lui apprend que la mémoire des peuples a été sauvegardée par *le sage Jamane* dans un parchemin qui conserve l'Histoire de l'humanité : « *J'ai lu notre généalogie dans un manuscrit que conservait Jamane. Ce manuscrit relate tout l'histoire de la race humaine jusqu'à aujourd'hui.* » (p.81). Ce manuscrit a malheureusement été confisqué et caché avec l'arrivée du pouvoir totalitaire : « *Malheureusement ce manuscrit a disparu avec l'arrivée de Chakor* » (p. 81)

Le système totalitaire dans ce monde futur commence en premier par s'attaquer aux livres et aux manuscrits qui conservent la mémoire et l'Histoire du peuple pensant ainsi purifier les humains en les privant de leur passé. Il pense que l'effacement de la mémoire devrait les aider à accéder au bonheur et à aller de l'avant sans avoir à se retourner en arrière. En réalité, ceci est une manière de garder un contrôle absolu sur le passé, il serait en effet plus facile pour l'Etat totalitaire d'effacer les idéologies pacifistes précédentes et d'empêcher leur accès. La seule issue pour ces derniers est d'accepter le pouvoir totalitaire qui se réalisera après l'effacement de la mémoire personnelle de chaque individu. L'effacement de la mémoire conduit en effet à l'effacement de l'identité des peuples.

Par contre, *Sindbad* qui débarque fraîchement du passé conserve encore les souvenirs de l'âge d'or de l'humanité pendant lequel l'être humain était libre. En effet, il est le seul qui détient la version correcte de l'Histoire, la version qui n'a pas été falsifié par l'Etat totalitaire. Ce passé est sauvegardé par *Sindbad* sous forme d'images qui défilent devant la poupe du navire. C'est ainsi qu'il raconte aux autres personnages le passé de la Terre qu'ils découvrent pour la première fois. *Zahra* demande à en savoir plus sur ces images qui enferment des bribes d'Histoire :

« Je regardais ces éclats de lumières, dit la princesse en lui désignant les belles figures en porcelaine incrustés sur la rampe en vois de la poupe.

- Ces images représentent la vie de mon peuple.
- j'aimerais que tu m'en parles. »

Sindbad a entre autres la mission de préserver la mémoire de l'oubli. Il doit protéger le manuscrit qui contient la mémoire du peuple contre l'Etat totalitaire qui veut le brûler et le faire disparaître :

« -Remettez ce manuscrit à Mandel. Dans ce livre, il y a toute la mémoire de notre peuple, tous les secrets de la vois Nega et Monkara. Il y a aussi les témoignages du Mahoune et les chefs des arches qui ont trahi leurs peuples » (p.15).

Bastran est un chevalier qui s'est donné la tâche d'inscrire toute l'Histoire de l'humanité dans un manuscrit : « *Grâce à ce vaillant chevalier de Bastran, notre mémoire est préservé à jamais* ». Une fois arrivés sur Bahia, le manuscrit sera ouvert et lu par tout le peuple, la mémoire sera libérée sous forme de lumière et l'humanité aura enfin le droit de connaître sa vraie Histoire.

Le contrôle absolu du passé et la manipulation de l'Histoire ne font pas qu'en s'attaquant aux livres et à la mémoire individuelle, il se font aussi par l'interdiction de tout contact avec d'autres civilisations, cultures ou langues. En effet, l'Etat contrôle toute influence étrangère qui risque de changer la réflexion des humains pris au piège dans cette planète. Cette dernière est surveillée par de nombreuses patrouilles et un système de scan qui contrôle toutes les entrées et sorties. *Sindbad* se fait contrôlé par « *un scanner rigoureux de la douane de Monkara* » (p.36). Les étapes de contrôle par lesquelles il passe avant d'entrer en ville sont nombreuses : « *Ici la Tour de contrôle de Malako, veuillez vous identifier !* » (p.39). Les suspects sont anéantis sans scrupules dans les postes de contrôlé rendant l'entrée de la ville exclusive aux habitants : « *Son compagnon, qui tente de fuir par le quai, est mitraillé et tombe dans le vide. Sur le même quai, deux lignes plus haut, un autre véhicule militaire effectue les mêmes opérations de perquisition [...]* » (p.42). A l'intérieur de la ville, des dromes qui patrouillent le ciel détectent tout élément suspect : « *Je suis Doura l'œil et l'oreille de Monkara.* » (p.47). L'enferment permet à l'Etat d'imposer la pensée unique et d'empêcher une pensée autre d'exister. C'est ainsi que l'être humain est dépourvu de sa réflexion et de son passé. Le but de la société totalitaire est effectivement de rendre l'humain obéissant et soumis de sorte qu'il ne puisse imaginer l'existence d'une autre

forme de vie que celle imposée. L'auteur met l'accent sur l'aliénation et la soumission de ce peuple futur au pouvoir dictateur, ces derniers pensant qu'ils sont libres dans leur choix, sont en réalité enfermés dans un système et un Etat dictatorial. L'homme se fera malheureusement convaincre de l'obligation de vivre dans une société organisée par le pouvoir. L'accès au bonheur passe donc par l'obéissance aveugle à l'Etat qui propose des schémas bien établis et bien organisés de la société parfaite.

2.2. Une utopie à finalité dystopique

Rappelons que les premiers romans de science-fiction comme *Anticipations* (1901) et *La Machine à explorer le temps* de Herbert-George Wells étaient des romans utopiques qui évoquaient le progrès et les projets du socialisme de créer une société organisée. La science-fiction était une brèche aux écrivains qui permettait de concrétiser cet idéal dans une littérature onirique. La science était supposée apporter l'organisation et le bonheur à la société. Par contre, le début du XX^e siècle ne coïncidant pas avec ces utopies de progrès et d'organisation, va plutôt utiliser la science-fiction pour rendre compte de sa fragmentation et de son désordre. Les événements comme les théories marxistes en Russie et le Fascisme en Allemagne font prendre conscience aux écrivains de l'échec des utopies du XX^e siècle. En conséquence, l'échec des idéologies modernistes et les dérapages de la science et des technologies poussent les écrivains à traduire le désarroi des sociétés dans des romans qui tirent les sonnettes d'alarmes : « *Un progrès accru semble devoir être lié à une perte accrue de liberté. Les camps de concentration, les exterminations massives, les guerres mondiales, les bombes atomiques ne sont pas un « retour à la barbarie ».*¹⁶¹

Mais l'application incontrôlée des progrès de la science, de la technologie et de la domination moderne. La soumission et la destruction les plus effectives de l'homme par l'homme se produisent à l'apogée de la civilisation, alors que les conquêtes matérielles et intellectuelles de l'humanité sembleraient permettre la création d'un monde vraiment libre. Cette cité idéale décrite dans le roman est destinée à des humains qui en réalité n'existent pas. De ce fait, le récit contient les caractéristiques

¹⁶¹ ROSZAK, Théodore. *Vers une contre-culture. Réflexions sur la société technocratique et l'opposition de la jeunesse*, Paris, Stock, 1970, p. 126.

même de la dystopie. Dans sa création d'un récit d'anticipation dystopique, Beskri a suivi trois étapes : l'anticipation l'utopie et la dystonie. Le roman avance ainsi dans une chronologie bouleversante qui laisse le lecteur déstabilisé. Dans l'anticipation au tout début du roman, l'auteur se contente de décrire le monde futur, un univers imaginaire qui sera exploré petit à petit par *Sindbad*. Plus l'exploration avance et plus *Sindbad* découvre une société gouvernée par la science et la technologie, un monde inhumain, égoïste et totalitaire. Ce monde n'apparaît pas dystopique, mais désagréable à imaginer, il met en garde contre l'abus de la science dans la vie quotidienne. C'est un monde sombre dans lequel l'homme y est écrasé par la technique et l'Etat qui le prive son individualisme.

Comme nous l'avons montré précédemment, l'accès au bonheur et la perfection ne peuvent se concevoir qu'on obéissant à un Etat dominant et l'homme ne peut trouver son bonheur que dans l'espace gouverné et organisé par le pouvoir. Beskri montre dans son roman dystopique comment le bonheur est instrumentalisé et organisé. Le bonheur devient une propriété publique et non un état individuel et c'est à l'Etat que revient la prérogative de déterminer les conditions nécessaires pour y accéder.

Sindbad découvre petit à petit la dégénérescence progressive de l'humanité et sa prise au piège par le pouvoir dictateur. *Zahra* lui confie que, pensant que la science était la solution à tout problème et la seule voie possible au bonheur, l'homme a été broyé et absorbé par la technique et a ainsi créé le moyen de sa propre destruction : « *Cette nouvelle compréhension de la vie débarrassa définitivement l'homme de ses anciennes valeurs, telles que la vertu et l'humilité [...] un égoïsme aveugle qui engendrera de nouveaux comportements* » (p.82). Les découvertes techniques ont permis au nouveau régime totalitaire mis en place par le dictateur Chakor de mieux contrôler la race humaine et de mieux manipuler son esprit. Ce dernier s'est servi de cet enfermement de l'esprit humain pour injecter aux cerveaux ses idéologies dictateurs. Il leur a fait croire le seul moyen d'accéder pleinement au bonheur est de se plier à sa cause et c'est ainsi que la majorité des humains se sont ralliés à lui : « *Il a pu ainsi imposer sa dictature sur tout l'univers.* » (p.45). La liberté individuelle devient propriété de l'Etat et la violence les oblige à se rallier au

pouvoir : « [...] Il y a parfois quelques rebellions çà et là, mais les représailles sont tellement fortes que cela a découragé bien des initiatives » (p.46).

Plus elle pensait faire un grand pas vers le progrès, l'humanité reculait de plusieurs pas. La barbarie a refait surface et la liberté individuelle s'est supprimée. Le bonheur résiderait dans la machine et la mécanique, l'on commence ainsi à sacrifier l'humain contre la machine. Le progrès participe à la mise en place du totalitarisme et à son instrumentalisation.

Le roman dystopique met en place un personnage héros assez particulier. A la fois héros et victime du roman de science-fiction, *Sindbad* est très proche du personnage unidimensionnel représenté en littérature par le célèbre personnage « Joseph K » dans *Le Procès* de Franz Kafka (posthume, 1925). Ce dernier est un personnage esclave de la société industrielle et de la bureaucratie. Jugé pour son humanité et sa non soumission aveugle à la loi, il sera exécuté vers la fin en dénonçant l'absurdité du monde. Les caractéristiques majeures du personnage unidimensionnel telles qu'elles sont représentées dans ce roman sont le combat du personnage contre le régime totalitaire et la société industrielle. Il manifeste sa prise de conscience de sa condition et se révolte contre le système. Ceci est très proche de la situation de *Sindbad* qui dès qu'il débarque dans le futur découvre une société aliénée au pouvoir et qui court vers sa propre destruction. Il est le premier à se rebeller contre cette société et refuse de subir les oppressions. En effet, *Sindbad* a pour but de purifier les humains de l'endoctrinement et de les emmener vers la nouvelle planète Bahia. Dès le début, il contextualise l'organisation de la société future et puise dans sa mémoire et son passé pour participer à la mise en place d'un nouvel ordre des choses.

L'inhumain dans *Le 8^{ème} voyage de Sindbad* est illustré à travers plusieurs types de déshumanisation : la déshumanisation mécaniste, le désengagement moral et l'objectivisation. La déshumanisation trouve écho dans la technoculture ; terme emprunté au postmodernisme. Ce concept est utilisé pour qualifier l'effacement des rapports humains et leur remplacement par un simulacre de rapports. En effet, les postmodernistes perçoivent les conséquences négatives des technologies de l'information et montrent dans leurs écrits comment elles se substituent petit à petit aux rapports humains. Dans un monde inondé par l'informatique et l'information, les gens

entretiennent des relations étroites avec les appareils technologiques oubliant ainsi le vrai rapport humain basé sur la sincérité et la confiance. Les humains sont inondés par la technologie qui prend plus de place que les relations humaines au point où la conscience humaine ne fait plus la distinction entre ce qui est imaginaire et ce qui est réel, elle est dans une sorte d'hyper-réalité. L'imaginaire est confondu avec le réel et la conscience ne fait plus la différence entre les deux.

Cette irrigation technologique est un thème privilégié chez les écrivains postmodernes qui veulent rendre compte de cet état de lieu urgentiste. Beskri fait partie de ces auteurs qui témoignent des effets néfastes de l'industrie sur les rapports humains et a choisi d'en parler par le biais de la science-fiction. Ainsi, dans le monde futuriste où voyagera *Sindbad*, la machine a remplacé les rapports humains et cela a des conséquences fatales sur les rapports humains qui sont devenus superficiels, basés sur un comportement d'indifférence et sur une totale absence d'empathie pour les victimes. Le comportement des êtres humains a changé, il ne s'exprime plus en termes d'émotions, mais en termes d'intérêt. La solidarité, l'aide aux démunis et le pardon n'existent plus. Les rapports humains sont devenus mécaniques, les personnages se discriminent les uns les autres et aucun ne prend en compte les sentiments de l'autre. Petit à petit, le monde humain commence à perdre ses valeurs humaines très importantes pour le bon fonctionnement de la vie, l'égoïsme et l'avidité ont pris le dessus, le comportement immoral est devenu maître des situations : « *Un égoïsme aveugle qui a engendré de nouveaux comportements* » (p.82). C'est le désengagement moral de l'homme qui est décrit dans le roman comme raison primordiale des atrocités commises sur les victimes. Effectivement, la machine a déshumanisé l'être humain et a augmenté la perception des hommes comme non-humains, parfois jusqu'à les considérer comme des objets. « *Les déshérités étaient restés sur la Terre ferme. Ils travaillaient dur dans d'immenses centrales nucléaires pour fournir l'énergie nécessaire aux nouvelles villes.* » (p.83). Et comme première conséquence à cela, l'assujettissement et l'esclavage sont de retour comme le montre le passage suivant : « [...] *les seuls résistants étaient envoyés comme des esclaves dans les mines des colons qui exploitaient les gisements de Jupiter et de Mars* » (p.82). Ce dont parle l'auteur dans ce passage est une objectivation de l'humain, elle le réduit à une seule fonction et le dépouille de ses sentiments. La déshumanisation, vue de cet angle n'inscrit pas les

personnages dans l'irréel mais dans une réalité plus que certaine, en effet, l'esclavage a toujours existé et en parler comme dans un monde futuriste inscrit le roman dans une réalité historique.

Sindbad refuse d'être déshumanisé n'acceptent pas les changements corporels que subissent les autres humains. Car après le fulgurant progrès réalisé, les scientifiques ont réussi à intégrer des parties de la machine dans le corps humain créant ainsi des cyborgs aux pouvoirs inhumains. *Sindbad* essaye de retrouver ses ressources dans sa mémoire et dans son passé à Baghdâd. Son combat consiste d'une part à garder son humanité dans ce monde où l'inhumanité est devenue banale et d'autre part, à faire prendre conscience aux citoyens de leur humanité et individualité et faire sortir l'humain qui sommeille en eux. Son seul remède et sa seule solution sont de puiser dans sa mémoire cherchant les images de l'humanité perdue. Véhiculant avec lui une grande mémoire du passé, *Sindbad* devient une cible première pour l'Etat dictateur de ce monde futur. Il détient en effet toute sa différence par la mémoire et l'Histoire qu'il véhicule et de son côté humain individuel qui ne s'est pas formaté au nom du collectif. *Sindbad* se distingue très rapidement par ses oppositions au pouvoir et au conditionnement scientifique imposé.

Synthèse

Les deux romans de notre corpus présentent une réécriture de l'Histoire, mais les démarches des deux auteurs sont différentes. Salim Bachi fait un travail de revivification de la post-mémoire et de ses événements les plus marquants, il ancre son *Sindbad* dans une Algérie nouvellement rebaptisée Carthago. Tandis que Djilali Beskri fait un travail d'anticipation en inscrivant son roman dans la science-fiction et crée une mémoire anticipante et imaginée.

La quête de l'identité algérienne semble tourmenter les écrivains et chacun sa méthode pour la traiter et la reconstruire. Salim Bachi a choisi de remonter aux origines pour répondre à cette problématique et *Amours et aventures de Sindbad le Marin* présente une réécriture postmémorielle de l'Histoire de l'Algérie. Ce roman relate des événements douloureux dont l'auteur-même a été témoin puisqu'il a passé sa jeunesse en Algérie pour la quitter vers ses vingt ans pour s'installer à Paris. L'auteur reproduit l'Histoire, se la réapproprié et la reconstruit en faisant appel à un personnage mythique et symbolique. Il ne change pas les événements de l'Histoire, mais les reconstruit autour d'un personnage issu du conte. Dans ce nouveau contexte, *Sindbad* est pris entre les différentes violences de la guerre et de l'idéologie terroriste qui réduit les libertés individuelles par la violence et instaure l'enfermement et l'isolement. En conséquence, le cycle de l'Histoire devient un éternel ressassement de la violence qui n'offre aucune perspective de changement.

Carthago dans le roman a été dévastée par le mouvement islamiste qui a défait les repères de la mémoire collective en imposant sa propre vision de l'Histoire et de l'identité. Elle a aussi subi une colonisation dans laquelle la mémoire et la conscience individuelle étaient contrôlées et menacées. *Sindbad* se retrouve enfermé dans ce cycle

de violences infini, dans une Carthago angoissante, une ville dévorante, labyrinthique qui enferme ses habitants et les englouti, elle est aussi le lieu qui enferme la mémoire et empêche ses habitants de se libérer. Cet enfermement de la ville vient appuyer le sentiment de captivité par une mémoire et une Histoire cycliques qui se ressassent. Effectivement, l'enfermement pour *Sindbad* est d'abord mental avant d'être géographique. Pour se libérer de cet enfermement, la seule échappatoire se configure dans une libération et une fuite géographiquement. Il va ainsi voyager, croyant que par le voyage géographique il libérera l'enfermement mental. *Sindbad* projette inconsciemment son malaise psychologique dans l'espace géographique.

Sindbad se lance ainsi dans un voyage géographique libérateur mais il déchanté rapidement car même dans les espaces les plus éloignées, il est toujours assailli par la mémoire. La prolifération dans le roman d'images et de souvenirs du passé illustre la difficulté que rencontre *Sindbad* pour libérer sa mémoire. En effet, des images violentes reviennent sans cesse et violemment percuter son quotidien et soulignent sa captivité dans un temps et une Histoire pourtant lointaine. N'arrivant pas à se détacher des images qui le poursuivent, *Sindbad* se rend compte que l'enfermement ne résulte pas de la ville, mais de sa mémoire. L'incapacité de se libérer d'une Histoire redondante est la cause de l'enfermement ressenti. De ce fait, il se rend compte que le voyage géographique n'est plus suffisant pour la libération à laquelle il tend. Au *Sindbad* contemporain, le voyage géographique n'offre aucune liberté, aucune paix. S'éloigner physiquement de la ville responsable du cauchemar ne suffit plus pour libérer la mémoire. *Sindbad* laisse même entendre que les voyages dans l'époque contemporaine seraient absurdes puisque l'Histoire est cyclique et fatale. Pour lui, le vrai voyage doit se faire dans l'inconscient et ce n'est qu'après cette prise de conscience que le deuxième type de voyage commence dans le roman.

Bien que les deux romanciers utilisent le même personnage et puisent dans la même source littéraire, leurs techniques de réécriture de l'Histoire sont divergentes. Alors que Salim Bachi puise ses ressources dans la mémoire passée, Djilali Beskri lui anticipe le futur. Bachi ancre son *Sindbad* dans l'Histoire réelle et puise dans la guerre d'Algérie, Beskri ancre *Sindbad* dans la science-fiction et le fictif.

Le roman de Beskri est une sonnette d'alarme contre les dérives de la science et des technologies, des conséquences du clonage et de la modification du génome humain. Le discours du roman est engagé dans les problématiques contemporaines où les humains sont eux même exploités par la science. Le roman de Beskri est une dystopie, il prévient des dégâts de la science et des industries. Cette littérature d'anticipation se sert de la réalité politique, économique, scientifique et sociale du monde contemporain et parle de faits bien réels. Dans ce texte, la science-fiction ne peut se définir seulement comme relevant de la spéculation technologique ou comme une vulgarisation des vérités scientifiques, elle est un instrument de mise en lumière de l'idéologie totalitaire. En effet, la signification de tels romans est bien souvent humanitaire et invite à plus d'approfondissement malgré son caractère excessivement fictif.

Dans ce roman, *Sindbad* est projeté dans le temps futur et y découvre des sociétés soumises et esclaves de leurs propres créations. Les technologies hiérarchisent la société en classes sociales, les travailleurs qui n'ont pas accès aux sciences sont dominés par la classe des riches qui détiennent l'intelligence artificielle. Le tout est dominé par un système totalitaire endocrinant qui évince petit à petit l'humanité dans le monde. L'idée du pouvoir scientifique déshumanisant est très présente dans ce roman dystopique, elle vise à montrer comment une société peut devenir complètement dépendante et consommatrice de sa propre production scientifique. Cependant et contrairement aux romans de science-fiction qui ne se concentrent que sur l'anticipation du futur, ce roman de Djilali Beskri renvoi au passé et à l'époque de gloire abbasside. En effet, *Sindbad* qui est natif de Baghdâd est projeté dans un futur totalitaire, il devient ainsi le médiateur entre le temps historique et le futur anticipé. Contrairement aux apparences, le thème omniprésent du récit n'est pas l'industrie mais l'humain et l'humanité. Bien que la machine et l'industrie soient fortement présentes, la principale préoccupation de ce roman est l'engagement humaniste. Car effectivement, l'un des paradoxes de la littérature de science-fiction est d'anticiper des réalités angoissantes basées sur des faits réels.

DEUXIEME CHAPITRE

... au voyage de l'écriture

La postmodernité est définie par Jean François Lyotard comme « *la fin des grands récits* »¹⁶², c'est l'ère où l'individu remet en question les grands discours historiques et philosophiques et abolit le système de pensée basé sur la binarité et le consensus. Le terme postmoderne désigne tantôt une esthétique, tantôt une période et ne revêt pas le même sens au Canada, en Europe, en Amérique ou au Japon. Pour comprendre la postmodernité, il nous faut remonter à la modernité du siècle des lumières qui prônait la raison et le raisonnement logique. Pendant l'ère de la modernité, il était suggéré que seule la raison pouvait conduire l'homme au progrès, à l'émancipation et à la libération de la société. La modernité imposait la raison, l'unité et la totalité et l'un de ses courants représentatifs était le structuralisme avec la binarité des oppositions (langue/parole, syntagme/paradigme). L'œuvre littéraire était perçue comme une unité, un système uni et clos ne peut défier la raison et la logique.

Au XX^e, la science se développe et remet en cause les principes fondateurs de la modernité que nous venons d'énumérer. La théorie des catastrophes de René Thom et la physique des particules installent la notion de désordre et de fragmentation à la place de l'ordre et de la stabilité. La postmodernité vient avec un panel de principes théoriques qui prônent la destruction, la dislocation et la fragmentation dans le monde. Le structuralisme et la linguistique structurale se voient menacés par la subjectivité et l'implicite de l'auteur. Le roman postmoderne prend en compte ces théories et les auteurs postmodernistes tentent de représenter ce monde discontinu par des techniques narratives adéquates.

¹⁶² LYOTARD, Jean-François. *La Condition postmoderne*, Paris, Minuit, 1979, p. 7.

La littérature postmoderne est d'ailleurs marquée par un regain d'intérêt pour les réécritures des genres littéraires de masse qu'elle juge obsolètes. En effet, selon Marc Gontard, revisiter les genres traditionnels, les subvertir et les rendre à l'image du monde actuel, avec ses bouleversements, ses fragmentations et son instabilité est une technique d'écriture postmoderne. Les auteurs contemporains sont influencés par ce qui se passe dans le monde et par les courants littéraires contemporains. En effet, pour écrire, l'auteur ne se réfère pas uniquement à l'Histoire mais aussi à ses lectures. Comme le confirme la théorie de l'intertextualité, il n'y a pas de création *ex-nihilo*, chaque nouveau texte porte en lui les traces d'un autre texte. Dans les romans de notre corpus, nous avons repéré une influence du mouvement postmoderne sur les techniques narratives. Ces romans se démarquent effectivement de ceux qui les précèdent pour côtoyer la contemporanéité. Comme le confirme Yves Boisvert, il est devenu impossible d'appliquer les théories et les concepts issus du XVII^e siècle sur les écritures contemporaines :

« [...] il n'est plus possible d'appréhender le monde contemporain, marqué par l'évolution technologique, l'informatisation généralisée et l'hégémonie des masses médias à l'aide de concepts hérités du XVII^e siècle (le siècle des lumières) ; d'où l'avènement tout à fait prévisible d'une culture postmoderne. »¹⁶³

Dans le cas de notre corpus, les deux auteurs ont choisi de montrer leur inscription dans la postmodernité en déconstruisant un genre littéraire traditionnelle qui obéit à un schéma narratif classique. Le conte est en effet, comme l'avons montré dans les précédentes parties, un genre littéraire qui véhicule une certaine conception du monde et de la société traditionnelle. Le conte est dans le viseur de ces réécritures qui essayent de le déconstruire afin de le reconstruire sous une forme plus représentative du monde qu'ils décrivent.

Dans ce chapitre, nous allons étudier les reconstructions postmodernistes du conte de *Sindbad* par Salim Bachi. L'appartenance d'un texte à la postmodernité se manifeste dans la fragmentation, le déséquilibre et le morcellement du récit. Nous

¹⁶³ BOISVERT, Yves. *Le Postmodernisme*, Québec, Boréal express, 1995, p. 45

allons montrer comment le procédé intertextuel de la réécriture du conte a permis à Salim Bachi de faire de son roman un terrain de jeux de destruction/reconstruction. Nous montreront sous quelle nouvelle forme Salim Bachi nous représente le conte et quelles nouvelles caractéristiques lui accorde-il.

1. Écriture du déplacement, écriture en déplacement

Salim Bachi fait partie des nouvelles plumes qui ont investi le champ littéraire algérien depuis les années 2000. Ses romans mettent en scène des événements littéraires qui ont marqué l'Histoire de l'Algérie et son œuvre regorge de thèmes sur la violence, la guerre, le terrorisme, l'émigration et les harragas. *Amours et aventures de Sindbad le marin* ne diffère pas de l'ensemble de l'œuvre de Salim Bachi, il se caractérise par le mélange de plusieurs codes narratifs qui coexistent en harmonie dans la même fiction. Son écriture dans ce roman est singulière car il a su trouvé la marque générique qui lui correspond et qui correspond au message et aux discours qu'il veut transmettre. En effet, il fait appel à des stratégies d'écriture audacieuse, mettant en avant l'originalité de son produit romanesque qui se caractérise par une rupture avec les modèles précédents sa génération.

La littérature postmoderne est caractérisée par l'écriture transgénique qui consiste en la présence de plusieurs genres littéraires dans un seul et même texte. Le roman de Salim Bachi est en ce sens transgénique parce qu'il se prête à plusieurs catégorisations au point que nous pourrions le qualifier de hors-genre. Car même si ce récit est commercialisé sous l'étiquette de roman, sa catégorisation dans un genre définit est une tâche assez difficile. Nous y décelons la présence de plusieurs genres et de plusieurs registres. Répondant aux enjeux contemporains de la littérature qualifiée par Dominique Viart de « *littérature déconcertante* »¹⁶⁴, Salim Bachi s'est retourné vers le brouillage des pistes génériques et l'amalgame des formes narratives créant ainsi une œuvre indécidable. Tout comme *Sindbad* qui vacille entre le passé et le présent, l'appartenance de l'écriture va elle aussi basculer entre les genres littéraires.

¹⁶⁴ VIART, Dominique et VERCIER, Bruno. *La Littérature française au présent : héritage, modernité, mutations*, Paris, Bordas, 2008, p.123.

La question de l'écriture est au cœur de ce roman, après avoir interprété le voyage dans l'inconscient, nous allons interroger le voyage littéraire que nous appelons aussi le voyage de l'écriture. Dans la première partie de ce chapitre nous allons montrer comment Salim Bachi utilise l'écriture transgénérique pour bouleverser les codes romanesques. Mais aussi montrer que la transgénéricité sert un discours identitaire, le roman en tant qu'œuvre transgénéricité reflète la complexité identitaire du personnage, son appartenance à deux cultures, à deux langues, à deux identités.

Salim Bachi né en Algérie puis émigré en France à l'âge de 22 ans, met souvent en scène des personnages qui ont vécu des moments d'exil et d'errance. Dans son écriture de *Amours et aventures de Sindbad le marin*, il met en scène un *Sindbad* tiraillé dans un entre-deux : entre l'Algérie qu'il veut fuir et l'Europe qu'il veut conquérir et qui le rejette en l'occurrence. Cet entre-deux est mis en scène à travers un *Sindbad* qui bascule d'une culture à une autre, qui ne sait pas d'où il vient ni où il va. L'écriture du texte va illustrer cette problématique du déracinement et de l'errance. L'écriture transgénérique rendra compte de ce problème identitaire, de ce dédoublement identitaire, de ce désordre dans la définition du Moi. Comme nous l'avons montré, *Sindbad* ne voyage pas pour le commerce, mais effectue un voyage dans sa mémoire pour une quête de soi, un voyage identitaire qui se réalise sous la forme d'un voyage géographique. Nous allons montrer dans cette analyse comment la problématique identitaire du personnage affecte l'identité de l'œuvre et destitue le roman d'une identité générique. Salim Bachi fait un roman à l'image de son personnage, un roman miroir qui reflète la fragmentation et la perturbation identitaire de son héros. Le voyage identitaire se transforme en un voyage littéraire qui se déplace d'un genre à un autre. L'écriture transgénérique lui permet de représenter dans son texte le conflit identitaire du personnage. De ce fait, le texte est à l'image de son personnage hybride, il n'a pas d'identité fixe, elle est dans un classement binaire, à la fois un conte et un roman. L'œuvre bascule de son identité du conte au roman avec un croisement avec d'autres genres. L'errance du personnage se reflète dans l'errance générique. Ce caractère transgénéricité et l'errance dans un entre-deux sont des notions postmodernistes.

La transgénéricité est l'une des méthodes clés de la postmodernité, elle est ce qui rend compte le mieux de la fragmentation du monde dans une œuvre littéraire. La

transgénérique est défini comme le mélange de plusieurs genres littéraires dans un même texte. Ce procédé bouleverse l'unicité du récit, opère un déchirement textuel et une rupture dans le récit. Nous allons tout d'abord relever sur le plan de la forme toutes les formes de cette transgénéricité et de l'hybridation, pour ensuite voir comment elle sert le discours identitaire de l'auteur.

Il est important ainsi de noter que le parcours de *Sindbad* et de tous ses voyages sont organisés autour de la nécessité de construire une identité. L'identité est ainsi construite comme l'on construit un récit. Elle est dans le récit en pleine mutation, complexe et mouvante. En même temps, l'identité a toujours été plurielle, multiple et donc problématique, comme le confirme Edgar Morin : « *Tout individu est un, singulier, irréductible. Et pourtant il est en même temps double, pluriel, innombrable et divers.* »¹⁶⁵. Selon Paul Ricœur, l'identité narrative permet aussi d'assurer la cohésion de l'identité personnelle. En mettant son identité sous forme de récit, l'auteur la préserve de « l'insignifiance »¹⁶⁶. Cependant et étant donné que nul n'écrit ex-nihilo et que toute littérature porte en elle les traces d'autres textes, transcrire cette identité va donc se faire à partir d'éléments hétérogènes, la narration de cette identité se fera à partir de récits déjà existants. En conséquence, l'identité narrative sera encore plus complexe.

A l'image de ce parcours identitaire du héros dont l'identité est complexe, l'œuvre en elle-même va refléter cette complexité. A l'image de l'entre-deux identitaire du héros, l'œuvre va se situer entre deux genres. L'auteur se sert de l'hybridité comme technique pour refléter l'identité complexe. *Sindbad* est un être hybride, il cumule plusieurs identités : il est issu d'un conte des *Mille et Une Nuits* et porte en lui toute la charge symbolique et interculturelle de la civilisation abbasside, il est aussi un citoyen carthaginois qui a connu la guerre d'Algérie puis la décennie noire. C'est un personnage complexe qui a traversé les époques et dont la mémoire porte une lourde charge historique et mémorielle. Il est comme le définit Amin Maalouf « *un être*

¹⁶⁵ MORIN, Edgar. *La méthode 5. L'humanité de l'humanité. L'identité humaine*. Paris, Seuil, 2001, p. 73

¹⁶⁶ RICŒUR, Paul. *Soi-même comme un autre*. Paris, Seuil, coll. Point/Essais, 1990, p.167- 198

frontalier (...) traversé par des lignes de fracture ethniques, religieuses ou autres »¹⁶⁷.

Dans le roman, ce sont des facteurs historiques qui ont fait de *Sindbad* un être frontalier. Il se situe à la frontière de plusieurs identités : l'arabo-musulmane de la civilisation abbasside, la carthaginoise (qui n'est d'autre que l'identité algérienne), et l'identité française (qui lui sera imposée pendant la guerre). C'est un personnage de l'entre-deux et cet état est pour lui un déchirement, source de tensions et de contradictions, parce que la deuxième culture (l'occidentale) lui a été imposée de force et est intrinsèquement liée à une histoire de violence.

1.1. Personnage hybride dans un texte hybride : effet miroir ?

L'une des théories qui ont influencés les auteurs postmodernes et les ont poussés à créer des romans hybride est la « *la théorie des catastrophes* ». Cette théorie mise en place par René Thom décrit le lieu dans lequel se passe un changement brusque de forme. Cette variation qui intervient brusquement décrit un monde capable de changer de forme et de structure aussi rapidement d'un moment à l'autre, un monde discontinu et irrégulier. Le roman de Bachy est un roman hybride dont la forme générique change brusquement et rend la catégorisation générique de l'œuvre difficile.

L'hybridation est un procédé littéraire souvent contestataire de la modélisation générique et « *les auteurs contemporains semblent avoir mis beaucoup d'application à produire des œuvres suffisamment hybrides* »¹⁶⁸ pour revendiquer leur droit « *d'emprunter des tons différents* ». L'hybridité est une notion protéiforme aux frontières imprécises. Le mot *hybride* dérive du latin *hybrida* dont l'étymologie est controversée. En effet, le mot serait faussement rapproché à *hybris*, mot désignant en Grèce antique des actions violentes comme les agressions sexuelles et les vols. Bien que cette origine soit contestable, il n'en reste pas moins qu'en littérature ce mot désigne l'hétérogénéité, la fragmentation, la dissolution et donc tout ce qui fait violence à l'écriture. L'hybridité littérature conteste la séparation des genres et favorise plutôt leur croisement et entrelacement : « *L'hybride est à la fois une donnée- l'œuvre concrète qui se concrétise par le croisement des genres-, un lieu littéraire génétique-*

¹⁶⁷ Idem.

¹⁶⁸ SATALLONI, Yves. *Op. cit.* 2000, p.120.

là, peuvent se lire les moyens, les voies, les antécédents du mixte qui apparaît par sa mixité même, d'origines multiples»¹⁶⁹.

La notion d'hybridité commence à occuper une place importante en littérature avec les études postcoloniales où elle est perçue comme stratégie identitaire. Elle est le procédé qui reflète le mieux la complexité de l'identité métisse :

« L'histoire coloniale est une histoire de violence et l'individu ne peut échapper à cette violence qui le fonde [...] L'hybridité est à l'image d'un dialogue fait de tensions, de contradictions et parfois de points de rencontre. Il n'y a pas de fusion ni de symbiose, mais une négociation souvent âpre et douloureuse »¹⁷⁰.

Vers le début du XX^e siècle, cette notion est au centre des techniques d'écritures dadaïstes et surréalistes qui privilégient les associations et les rapprochements les plus inattendus. Grâce à l'hybridité, les collages hasardeux et les rencontres les plus incongrues sont à l'œuvre.

Pour les écrivains algériens de la période coloniale, l'hybridité a pris deux formes majeures : générique et linguistique. La première était l'occasion de rendre « *les frontières entre la littérature et l'histoire extrêmement labiles. Ce faisant, elle n'en revendique pas moins une urgence de dire la violence en Algérie dans son rapport à la question identitaire et la mémoire historique* »¹⁷¹. La deuxième leur permettait de briser et de casser la langue française parce que, selon les propos de Kateb Yacine, « *Une langue appartient à celui qui la viole, et pas à celui qui la caresse* ».

Amours et aventures de Sindbad le Marin est un roman qui s'inscrit dans la continuité d'un texte qui lui précède ; à savoir le conte « Sindbad de la Mer » des *Mille et Une Nuits*, il relève donc bien de l'intertextualité et du croisement des genres. Sa modélisation s'avère une tâche difficile car différents genres y cohabitent et

¹⁶⁹ BESSIÈRE, Jean. *Hybrides romanesques- Fiction (1960-1985)*, Paris, PUF, 1988, p. 7.

¹⁷⁰ LOUVIOT, Myriam. *Poétique de l'hybridité dans les études postcoloniales*. Thèse de doctorat, Université de Strasbourg, 2010., p. 28. [En ligne]. <http://scd-theses.u-strasbg.fr/2083/01/LOUVIOT_Myriam_2010.pdf>.

¹⁷¹ FISCHER, Dominique. *Écrire l'urgence : Assia Djebar et Tahar Djaout*, Paris, l'Harmattan, 2007, p.7.

s'entremêlent dans un brassage fécond donnant naissance à une texture narrative hybride. Salim Bachi s'appuie sur une poétique de l'hybridité qui est plus à même d'incarner les déchirements de l'identité. En ayant recours à plusieurs genres narratifs, il crée une littérature hybride.

L'identité narrative devient ainsi problématique. Elle est à l'image de l'être postcolonial, hybride et complexe. L'identité de l'œuvre se construit au fur et à mesure que l'identité du personnage se délimite et se reconstruit. Les deux identités évoluent ensemble et en parallèle. En effet, la décolonisation tout comme les phénomènes migratoires ont déclenchés des discours identitaires et culturalistes et ont par la suite entraîné leur remise en cause. En effet, les premiers discours jugés trop limités ont été remis à jour ; la culture n'étant plus vue comme un objet clos et stable, elle est malléable, mutante. Il est donc impossible de donner une seule étiquette identitaire et culturelle à un individu. Un personnage comme *Sindbad* qui a connu la guerre, l'émigration ne peut être appréhendé comme une être unique, il est multiple, pluriel et la littérature qui le représente doit être aussi plurielle et hybride. Nous allons montrer dans cette étude que l'hybridité chez Salim Bachi n'est pas qu'une simple esthétique scripturaire mais une stratégie identitaire. Nous allons donc montrer comment l'éclatement du genre reflète l'éclatement de l'identité du personnage.

1.2. La perte des repères de la filiation chez le personnage hybride

Sindbad est un personnage qui incarne l'éclatement identitaire, c'est un être multiple qui cumule plusieurs identités. Plusieurs éléments constituent l'identité hybride de ce personnage : issu du conte des *Mille et Une Nuits*, *Sindbad* est alors un carthaginois puis un émigré, il est rapidement confronté aux problèmes identitaires des émigrés. *Sindbad* est à la fois un personnage postcolonial, un personnage du conte, un émigré. C'est un personnage postmoderne qui reflète l'éclatement du monde tel que prouvé par les théories de la physique des particules, c'est l'être pluriel.

Le personnage hybride se situe dans cette ligne de tension, dans cet entre-deux source de tensions. Homi Bhabha utilise le terme « Liminalité » qu'il emprunte à la psychologie pour parler de cet espace de l'entre-deux dans lequel s'élabore et se construit l'identité hybride. Le personnage à l'identité hybride évolue dans un espace

incertain, où les repères se confondent, les identités individuelles et collectives se mêlent et s'entremêlent offrant un espace démantelé, fragmenté et métisse. Le personnage hybride ne retrouve pas des repères stables, elles sont constamment bouleversées, c'est le chaos et la crise des identités.

Mais cette perte de repère est souvent liée à un déchirement, un déracinement originel. Dans le cas de Sindbad, c'est la figure du paternelle qui déclenche la perte. En effet, le premier déclencheur de la perte d'identité dans le roman est la mort du père de Sindbad. L'effacement et la perte du père, étant le géniteur, le représentant des origines, de la filiation et le transmetteur de l'identité, crée un manque affectif chez *Sindbad*. Le repère paternel est ébranlé, le lien avec la famille de l'hybride est cassé, la filiation est rompue. Le cocon familial devient source de malheur, car éclaté. *Sindbad* se rend compte de sa situation d'orphelin et doit gérer seul l'héritage que lui a laissé son père.

Sa famille, son frère et sa mère meurent aussi dans des attaques terroristes. Horrible incident pour un enfant qui deviendra un sinistré de l'Histoire. L'orphelinat de *Sindbad* incarne la dérive de son pays en proie aux pires et aux horribles horreurs. Il incarne sa communauté déchirée par les violences quotidiennes. La figure de l'orphelin est généralement, symbolique que. Elle apparaît avec les études postcoloniales dans lesquelles le personnage orphelin ne peut représenter une société heureuse, il incarne cette perte de l'identité première, de la filiation avec les origines causée par la colonisation.

Comme dans la littérature africaine, la figure de l'orphelin dans le romane Salim Bachi est symbolique et représente le fait que l'identité carthaginoise (algérienne) ne peut se représenter qu'en terme de cassure, de confusion, de violence, de rupture, un passé douloureux et un avenir incertain. Selon Meddeb : « *La vocation d'un tel orphelin est de mettre en crise les identités constituées et les appartenances aux frontières figées ou mues par des prétentions et une hégémonie parfois funeste* »¹⁷². L'absence de parents dans la vie de *Sindbad* est la première cause de son errance. Au départ, maquillé sous forme de quête pour l'argent et le voyage, la réelle raison du

¹⁷² MEDDEB, Abdelwahab. *L'Interruption généalogique*. Paris, Esprit, Janvier 1995, p. 79

départ de Sindbad s'avère être une quête identitaire. Comme on l'a démontré dans la première partie, dans le conte, le départ de Sindbad est en vrai issu d'un manque affectif et d'une recherche d'une compensation. La perte des parents et donc, symboliquement, la perte des origines est à l'origine de l'errance de *Sindbad*. Ses repères effacés avec violence, Sindbad devient vulnérable, sans attaches, sans lien. N'ayant plus aucun contrôle sur son destin, Sindbad va gaspiller l'héritage de son père et a un parcours chaotique qui finira pas le ruiner : « *Je passais tout mon temps à me divertir avec mes amis [...] je constatais alors que ma fortune s'était épuisée et ma situation détériorée* » (p.57). Les parents étant une figure primordiale dans la construction psychologique de l'enfant, leur perte causera son errance et également la difficulté à appréhender l'avenir et de comprendre le monde. La rupture avec les parents est par analogie la rupture avec l'origine, la terre natale, le pays originaire. Le départ de ce pays est l'équivalent de la séparation avec le foyer devenu source de douleur.

La perte des parents comme nous l'avons démontré est très mal vécu par le personnage, elle renforce un sentiment d'insécurité et de vulnérabilité. Inconsciemment, le personnage orphelin va tenter de combler ce manque en restituant la protection du ventre maternel. Ce retour vers le ventre maternel est aussi synonyme de retour vers les origines qu'il aurait souhaité ne pas quitter. Tentative de retour vers le ventre maternel mais aussi, par analogie, de retrouver la terre natale et le pays des origines. La nostalgie de la mère, bien qu'elle ne soit pas clairement dite dans le roman, apparaît à travers le parcours de Sindbad. Ce thème prend dans le roman de Salim Bachi deux formes : le départ en mer et les conquêtes des femmes.

Nous avons montré dans la première partie dans une étude symbolique du conte que l'apparition de la mer n'est pas anodine mais qu'elle relève de l'ordre de l'inconscient. En effet, nous avons démontré à travers une étude psychanalytique que la mer est la métaphore du ventre de mer. L'eau est un symbole très fort en littérature, vivre dans les eaux de la mer, comme *Sindbad* tente de le faire, veut dire que le personnage veut retourner dans le ventre maternel, de restituer un état antérieur dans lequel le milieu utérin était un endroit protégé.

Les études sur l'identité ont démontré que la mère est symbole de la patrie, le pays qui enfante, on dit terre natale pour désigner la terre qui enfante. Le départ vers la mer serait inconsciemment pour *Sindbad* un désir de retrouver le pays natal tel qu'il était avant les guerres, de retrouver ainsi l'identité avant qu'elle ne soit souillée. La mer n'est autre que la terre-mère qu'il veut reconquérir de nouveau. Ce phantasme est même désigné chez Freud par « phantasme intra-utérin »¹⁷³. L'eau-placentaire-utérin (liquide amniotique) que l'inconscient assimile à l'eau de mer est le premier endroit de la création mais aussi de la naissance, c'est de là que chacun d'entre nous est né. L'attrait de Sindbad pour l'eau et son choix de partir dans les flots est une tentative de retourner à l'endroit premier de sa naissance. Il veut renaître à nouveau dans sa terre natale avec une identité précise.

Le deuxième élément qui nous concerne les rencontres féminines de *Sindbad*. Arrivé sur terre et privé de la mer où il se sentait en sécurité, *Sindbad* se réfugie dans des relations sexuelles avec de nombreuses femmes. Le langage du personnage est érotique, il évoque explicitement l'acte sexuel comme la pénétration. Le fait de pénétrer le vagin des femmes lui procure sécurité et refuge, *Sindbad* lui-même le compare à « un refuge » où il peut s'isoler. Cette métaphore de la pénétration sexuelle est expliquée par Freud comme une volonté de retourner dans le ventre maternel. Le coït serait en effet une tentative du Moi de retourner dans le ventre de la mère. Son appétit démesurée et excessive des femmes exprime en réalité un désir de retrouver un état avant la naissance, un désir inconscient de renaissance. Cela traduit sa volonté de retrouver un univers, un monde pur et sans obstacles, de retrouver l'origine de la naissance, l'endroit premier qui l'a généré. Sindbad veut inconsciemment renouer directement avec l'origine génitrice, avec la mère, et par analogie avec la terre natale.

Sa situation peu glorieuse, ses incertitudes, ses origines inconnues et souillés, le personnage hybride avance dans la vie par le détour et la ruse, n'hésite pas à accomplir des actes répréhensibles et grossiers. Sa nature trouble et son identité troublée le pousse à suivre un parcours chaotique. En effet, il ne peut avancer sereinement étant tout le temps troublé par la perte des repères, il est en continuelle errance et ne peut agir de

¹⁷³ FREUD, Sigmund. Lettre circulaire, 15/02/1924. Dans *La Vie est l'œuvre de Sigmund Freud*, Paris, PUF, 2006.

manière frontale. *Sindbad* se révèle ainsi maître du trouble dans sa propre vie, dans la vie des autres et en conséquence, sème le trouble dans le tissu narratif.

Nous allons montrer le comportement subversif de *Sindbad* qui traduit une réelle errance identitaire et comment sur le plan de la forme le texte va rendre refléter cet état en transgressant les règles du genre. En effet, la fragmentation générique est là pour appuyer le discours sur l'identité du personnage. *Sindbad* de Salim Bachi n'est pas un personnage héroïque, il est un anti-héros qui détruit l'image positive de *Sindbad* du conte et déstabilise la cohérence du roman.

1.3. Sindbad et le parcours d'un marginal

La marginalité est un phénomène relatif et le personnage marginal peut apparaître sous différentes représentations d'une époque à une autre, d'un lieu à un autre et recouvrir plusieurs aspects. La représentation du marginal est très variable et sa transgression peut se manifester dans plusieurs domaines (physique, social, ethnique, sexuel, religieux, etc.).

Dans *Amours et aventures de Sindbad le Marin*, nous assistons à une transfiguration du personnage principale. La marginalité affecte en premier lieu le statut narratif de Sindbad qui passe du statut de « héros »¹⁷⁴ du conte des *Mille et Une Nuits* à l'anti-héros¹⁷⁵ et marginal du roman. En tant que représentant de la marge, Sindbad transgresse les normes de la société et échappe à toute tentative de normalisation, il enchaîne les tribulations et les mésaventures tout en adoptant des conduites hors des normes conventionnelles. Le tableau dressé sur Sindbad n'est pas des plus flatteurs et l'inscrit formellement dans l'isotopie de la marge. Nous assistons à

¹⁷⁴ Selon Philippe Hamon, la distinction et la hiérarchisation entre les personnages se fait à partir de *qualifications différentielles*. Il attribue au héros les qualités suivantes : c'est un sujet glorifié, attiré par un objet de désir qu'il arrive à obtenir vers la fin du récit. Il résout les difficultés et vainc les opposants comblant ainsi le manque initial. Dans : Reuter, Yves. *Introduction à l'analyse du roman*, Paris, Nathan, 2000, p.53.

¹⁷⁵ L'antihéros porte l'opposé des caractéristiques conventionnelles du héros. Il ne remplit aucune mission héroïque, peut être antisociale et ne possède aucune caractéristique physique qui distingue son statut (il peut avoir un handicap physique ou quelconque infirmité).

un renversement du statut du personnage qui accentue la dimension parodique de la réécriture.

En second lieu, la marginalité touche le statut social et familial de Sindbad. Né à Carthago, un pays détruit par la succession de plusieurs guerres : « Je perdais le compte des invasions et confondais les époques » (p.77), Sindbad grandit sous une atmosphère de tuerie et de bombardement sanguinaires :

« Je fus donc cet enfant craintif, sans ambition, ne comprenant rien au monde qui l'entourait (...) la guerre qui avait jeté de sombres lueurs sur ma jeunesse » (p.79- 80)

Conséquemment à ces atrocités de guerres, Sindbad devient un orphelin sans ambitions, insouciant et passif. Il vit le jour pour le jour et passe sa jeunesse à dilapider l'héritage de son père. Mais à travers ce comportement blasé, il dénonce une dure réalité qu'il a vécue :

« Tous les jours, dit Sindbad. Tous les jours un fou actionne son engin au milieu de la foule. C'est un sport national. Une coutume locale [...] Mon enfance perdue à Carthago, l'ignoble ville, me refusait la plupart des enchantements réservés à une jeunesse insouciant. J'avais connu la guerre et ses horreurs » (p.44-102)

Souffrant d'un profond mal être, Sindbad avance dans sa vie sous un masque. En effet, Bakhtine écrit à ce sujet :

« Ils jouissent d'une particularité et d'un droit insolites. Etrangers dans ce monde, ils ne sont solidaires d'aucune situation existant ici-bas, aucune ne leur convient car ils entrevoient l'envers et la fausseté de chacune. Aussi peuvent-ils utiliser n'importe quelle situation comme un masque »¹⁷⁶.

Sindbad utilise la ruse, les détournements, et c'est ainsi qu'il va brûler ses papiers pour rejoindre l'Europe en tant que harraga. En effet, Sindbad décide de prendre le large et de quitter son pays natal clandestinement à bord d'une barque.

¹⁷⁶ BAKHTINE, Mikhaïl. *Esthétique et théorie du roman*, traduit du russe par Daria Olivier, Paris, Gallimard, 1978, p.306.

Pensant échapper aux nombreux cauchemars qui habitent ses souvenirs, il rejoint le lot des harraga et devient un voyageur sans papier :

« J'embarquais alors à bord d'une barque de pêcheurs avec une vingtaine d'autres personnes à la conquête de l'Europe » (p.57).

Sans papier, il ne peut réclamer une situation stable, la débrouillardise et la ruse seront ses seules armes efficaces. C'est ainsi que commence un long périple semé de mésaventures où *Sindbad* devra faire face à ses propres choix. Il travaillera comme ouvrier clandestin dans une propriété d'un riche espagnol qui lui impose une servitude d'esclavagisme et un travail dur et sans relâche. Dès ses premières heures de travail dans ce domaine, Sindbad est d'emblée séduit par l'épouse de son riche employeur : « *Vitalia, une pucelle aux courbes généreuses* » (p. 64). Il l'a séduite et s'engage avec elle dans une relation adultérée commettant ainsi son premier acte de déviation sexuelle.

Pour se réfugier dans cet exil optionnel (c'est son choix), Sindbad exerce le commerce illicite. Businessman ou commerçant sans papier, Sindbad exerce sa fonction en noir ; il troque, échange, vend et achète les marchandises : « *-Je suis un homme d'affaires...* » (p.16). *Sindbad* est doué pour échapper aux pires situations et de surmonter les obstacles sans pour autant à faire de lui un héros, au contraire il utilise la ruse, le détournement et les chemins de traverse.

Nous pouvons dire que *Sindbad* erre dans la fiction romanesque sans but précis, à certains moments il veut conquérir cet Occident enchanteur : « *J'embarquais alors à bord d'une barque de pêcheurs avec une vingtaine d'autres personnes à la conquête de l'Europe où je pensais faire fortune* » (p.57), dans d'autres il veut rechercher l'amour dont il a été privé dans son enfance : « [...] *l'amour est un mystère que les religions antiques vénéraient, comme je m'en persuadais très vite. Je me mis à rechercher les faveurs des femmes avec d'autant plus d'ardeur que je ne soupçonnais là un trésor caché, une promesse de connaissance et de jouissance infinie* » (p.89). De toute

manière, l'objet désiré par *Sindbad* « est moins, en réalité, un être de chair qu'un ailleurs aussi attirant qu'indéfini »¹⁷⁷.

Les romanciers postmodernes sont influencés par les théories et les découvertes du monde. L'une des théories qui les a influencés et celle de la physique des particules. Les auteurs se sont inspirés du comportement aléatoire des particules pour faire des personnages aux comportements aléatoires, désordonnés et en perpétuel errance.

Sindbad apparaît dans le roman dans l'image d'un personnage qui transgresse les normes comportementales et sociales en adoptant des conduites transgressives et déviantes. *Sindbad* est un séducteur invétéré, un Don Juan ou un Casanova, sans aucun moral ni scrupules. Il pimenter ses tribulations d'exilé par des conquêtes féminines et des aventures charnelles pour satisfaire son ardeur pour les femmes. Il rompt ainsi avec les valeurs religieuses et morales de sa société en cédant à ses instincts. *Sindbad* se réfugie dans les plaisirs de la chair et ses concubines sont multiples : des brunes, blondes, rousses, célibataires, étudiantes, etc. Il les consomme « comme d'autres consommait de la pâtisserie » (p. 218) et s'en lasse rapidement. Ses relations demeurent toutefois passagères et éphémères car il s'y implique uniquement physiquement et guère émotionnellement.

« J'étais parti les mains dans les poches et mon paletot devenait idéal. Giovanna n'avait pas eu le temps de me donner un peu d'argent, j'avais filé sans la voir, je ne voulais pas m'encombrer de questions, de serments ou de larmes » (p.102)

Le personnage est une construction mentale ontologique opérée par le lecteur à partir d'indices directs (statut, aspect physique et moral, biographie, etc.) ou indirects (le comportement au sein de la société, la relation avec les autres, etc.). Le personnage « n'est plus une catégorie vide, il acquiert une épaisseur sociale et psychologique garce aux attributs que lui octroie le texte romanesque »¹⁷⁸. Ainsi, si l'auteur attribue à son personnage un portrait social, familial et moral qui l'identifie, il lui donne aussi une manière de parler qui le caractérise. Nous remarquons donc que Salim Bachy octroie à

¹⁷⁷ BOURNEUF, Roland et Ouellet Réal. *L'Univers du roman*, Paris, coll. Critica, PUF, 1998. p.186.

¹⁷⁸ OUHIBI-GHASSOUL, Bahia. *Le Statut et la fonction du personnage féminin dans la littérature d'expression française*, Les Cahiers du CRASC, n : 20, Oran: CRASC, 2009.p.7.

Sindbad un parler qui l'inscrit dans la marge. Son langage est décadent car il utilise un vocabulaire grossier voire vulgaire : « *A Rome, il est difficile de croiser un homme jeune dans la rue sans remarquer son sexe en érection* » (p.84). La décadence du langage apparaît dans les dialogues : « *Les jeunes Romains, qu'ils soient pressés ou non, parcourent la Via Veneto, une main dans la poche occupée à caresser leurs organes génitaux* ». (p.84). Et son discours est généralement apparenté à sa sexualité débridée : « *[...] Vitalia, princesse du jour [...] vierge et putain* » (p.68).

Sindbad est un jouisseur qui ne pense qu'à profiter des plaisirs que peut lui offrir la vie. Son objectif et sa quête dans le roman se limite à : « *vivre vite, partir loin, aimer le plus, tel est mon programme* » (p.83) ; un itinéraire qu'il suivra et réalisera à la lettre. Puisqu'il n'est affecté d'aucune mission précise, il vagabonde, glande et voyage dans les espaces. Confondant amour avec plaisir et croyant trouver l'éden terrestre en Occident, il se lance dans une aventure autour du monde visitant l'Italie, l'Espagne, le Liban, la Lybie, la France, la Syrie et l'Iran.

Si l'aspect physique du personnage est négligé, car le roman ne livre aucun caractère physique, il s'attarde par contre sur son comportement et sa sexualité débridée. L'auteur nous présente *Sindbad* en plein acte sexuel. Le langage est érotique et frôle le pornographique. Ses relations apparaissent comme un besoin physique qu'il veut assouvir et demeurent très éloignées du domaine affectif. Il y a une consommation excessive de femmes qui se fait avec froideur et un immense détachement émotionnel, car très vite lassé d'elles, il les rejette rapidement et sans regret.

Son approche de la sexualité est décalée voire même contraire aux données de la société. A certains moments, il apparaît que *Sindbad* utilise les femmes comme forme de thérapie pour oublier les atrocités qu'il a connu. Il veut effectivement remplacer ses mauvais souvenirs par du plaisir, croyant ainsi échapper à ses démons. C'est aussi un moyen de révolte contre la société qui la privé de son enfance innocente et de l'amour dont il avait besoin ; il exprime ainsi sa colère avec violence.

Cette étude sur la fragmentation dans le roman, nous permet de conclure que l'itinéraire de *Sindbad* est marqué par une errance et une instabilité qui touche sa vie affective, social et même ses lieux de résidence. Il erre entre les pays et les continents comme il déambule de femme en femme.

La postmodernité privilégie l'effacement du « champ axiomatique » et cela se traduit par une fragmentation et une désorganisation narrative. Au niveau du personnage, nous avons Sindbad qui erre comme un somnambule sans but précis.

2. L'identité troublée : Sindbad et l'expérience des frontières

Tout comme le protagoniste fait l'expérience des frontières, le roman lui aussi fait l'expérience des frontières et saute d'un genre à un autre.

Le voyage dans le roman est un voyage de réconciliation avec la mémoire, mais aussi un voyage à la découverte de l'Autre et de sa propre identité. Par l'expérience de l'errance se pose la question de l'altérité et de l'étrange. Les frontières spatiales brouillées brouillent à leur tour les frontières identitaires. Les personnages dans le roman sont tous originaires de pays et de cultures différentes. Robinson est un africain, les personnages féminins sont chacune issue de pays et d'origines différentes. Et de cette rencontre avec l'autre, avec cette multiplicité de voix, d'identités, que s'offre à Sindbad plusieurs perspectives de vie, et c'est cela qui permet à Sindbad d'interroger sa propre identité : L'homme ne s'appréhende que par rapport à son altérité, l'homme est un sujet divisé, né de l'interaction de plusieurs cultures et origines : « *L'Homme ne possède pas de territoire intérieur, il est entièrement et toujours sur une frontière* »¹⁷⁹

Dans un monde incertain qui le rejette et aux origines floues et incertaines, le personnage hybride vit dans une constante incertitude. Il conçoit sa propre identité comme un ensemble complexe et les éléments qui pourraient la constituer sont toujours indéterminés. Il a conscience de l'hétérogénéité de son héritage identitaire et de sa complexité. En effet, au lieu de vouloir cacher et nier cette hétérogénéité, le personnage hybride va la mettre en scène, l'affirmer. Il veut ainsi témoigner sur la violence qui a cassé son homogénéité. Il essaiera tant bien que mal de concilier ces fragments identitaires ; son identité ne se conçoit jamais à travers des modèles simples, mais par des modèles complexes et cela se traduit sur le plan littéraire par une hybridation à l'image de cette complexité. Le personnage hybride échappe aux

¹⁷⁹ TODOROV, Tzvetan. *Mikhaïl Bakhtine, le principe dialogique*, Paris, Seuil, 1981, p. 148.

catégories habituelles et la littérature qui le représente va elle aussi déconstruire ces représentations pour en modeler de nouvelles plus à point de représenter l'identité de son personnage.

Dans le roman de Bachi, l'hybridation et la transgression prend différentes formes et les associations les plus improbables peuvent avoir lieu, les plus importantes d'entre elles sont les suivantes : la transgénéricité, le brouillage des repères temporels, de l'espace, le parcours fragmentaire, l'errance et la quête de sens. Le texte devient le théâtre d'un choc, d'une rencontre violente qui aura comme conséquence la production de nouvelles formes littéraires. L'identité troublée du personnage hybride apparaîtra dans une identité générique troublante.

Au passé inconnu et futur incertain, l'hybride a l'impression que le temps lui échappe parce qu'il n'a aucune prise sur lui. Son origine trouble lui inspire incertitude, tourment et peur, il est souvent perdu et incertain de la direction à prendre. Il ne voit ni le début ni la fin de ses aventures. Tel est le cas du *Sindbad* moderne que nous allons étudier en détail dans ce qui suit.

Voyageant clandestinement partout en Europe, *Sindbad* ne s'arrête jamais. Après chaque arrêt il a tout de suite envie de repartir. Ceci rappelle le conte où *Sindbad* trouvait un certain rythme rassurant dans les voyages. Pour lutter contre le passage du temps qui lui échappait, il s'accrochait au voyage en mer créant ainsi un cycle temporel sur lequel il a entière contrôle. Ce besoin de voyager naît d'une volonté de rétablir le contrôle sur le temps qui lui échappe, qui lui a toujours échappé depuis sa naissance. Vivant en perpétuelle errance dans un univers dont les frontières sont inconnues, *Sindbad* trouve un moyen d'exercer le contrôle, en maîtrisant le temps pour retrouver une certaine stabiliser. D'ailleurs, le temps lui semble impitoyable, il passe vite, l'ignore et le rejette.

Dans le roman, il existe deux temps narratifs : celui du roman et celui du conte. Héritier de plusieurs cultures *Sindbad* est confronté à plusieurs contradictions et perdu entre différents systèmes temporels. Le roman se distingue par cette particularité de mélanger aléatoirement les temps et les non-temps. En effet, le roman renonce à utiliser les marqueurs de temps comme les repères temporels formelles et cela témoigne du

rejet du temps linéaire. De plus, l'injection du temps merveilleux du conte dans le temps historique permet d'appuyer cette contestation du temps régulier et linéaire.

Etant à la fois *Sindbad* du conte et du roman, la coexistence de plusieurs systèmes temporels entraîne un trouble et une perte des repères. Dans le roman la chronologie est bouleversée et le passé est mélangé au présent. Les temps ne se succèdent pas de manière ordonnée mais se chevauchent et s'entremêlent. Ainsi, le passé est double, il est à la fois le passé historique de la ville mythique de Carthago, et le temps merveilleux d'un conte des *Mille et Une Nuits*.

Mais la perturbation temporelle n'intervient pas uniquement au niveau du temps narratif mais chamboule aussi le temps du récit. En effet, les romans postmodernes privilégient la fragmentation et la non-linéarité temporelle. Celle-ci est utilisée dans le roman de Bachi sous forme d'anachronies narratives. Le flash-back est la forme la plus récurrente et qui consomme une grande partie du roman. Il apparaît même que le sujet de toute la narration est un flash-back. Ce dernier permet au lecteur de plonger dans les souvenirs du personnage et de connaître sa vie antérieure. La narration commence par le retour de Sindbad à Carthago après de nombreux périples et mésaventures, ce qui correspond dans le schéma narratif à la situation finale. Cette technique morcelle le tissu narratif et éclate sa structure par les retours incessants au passé. La majeure partie du roman est une remémoration d'évènements passés.

Les anachronies servent aussi à représenter l'histoire et l'évènement raconté. Elles représentent l'agitation et le trouble dans les souvenirs de Sindbad. Ce dernier raconte qu'il a connu deux guerres (la première de 62 et la deuxième des années 90). Ses souvenirs sont douloureux et le perturbent. Les anachronies déconstruisent et cassent la linéarité pour être ainsi à l'image de l'Histoire qui fut perturbée par de violents évènements.

Le récit est perturbé par l'enchâssement et la superposition de trois principaux récits. Le premier est celui du *Dormant* et de son *Chien* greffé dans le deuxième récit ; celui des aventures de Sindbad. Au milieu de ces trois récits vient s'immiscer le conte de Sindbad extrait des *Mille et Une Nuits* ce qui introduit un temps imaginaire, celui du conte.

Le roman de Bachi est fragmenté en petits morceaux (des micros récits enchâssés) chacun représente une réalité différente, mais ils ont en communs d'être choquantes et violentes, cette mosaïque produit un roman hybride qui crée un malaise chez le lecteur contemporain.

Le temps du personnage hybride est donc un temps contradictoire, brouillé, subversif, multiple, il change et affecte le rythme de la narration. Il est la preuve de l'instabilité du personnage, de la mémoire, et de notre époque. Le temps de l'histoire, le temps de la narration sont troublés. Ce système temporel est vécu comme oppressant, il est en constante fuite du temps, de la mémoire, du passé. Mais Sindbad semble avoir trouvé sa solution, il vit le jour au jour, il vit au présent, un présent très court

L'espace dans lequel vit le personnage hybride est désorientant et source principale de ses angoisses. Que ce soit dans sa terre natale ou dans le pays étranger, le personnage hybride a toujours l'impression d'être dans un monde aux repères étrangères, sans cesse en train de s'interroger sur l'endroit où il se trouve et sur la direction à prendre. Sindbad n'est jamais tout à fait chez lui, il ne connaît jamais assez l'endroit, ne sait pas d'où il vient ni où il va. Le roman grouille d'espaces inconnus, déstabilisants, sombres, instables et labyrinthiques. Cette désorientation se traduit sur le plan littéraire par une instabilité et une fragmentation spatiale qui n'est autre que la traduction littéraire de son trouble identitaire. Elle retrace le parcours d'un personnage cherchant toujours son itinéraire dans de grandes villes aux repères inconnues.

Sindbad éprouvait déjà un sentiment d'étrangeté quand il se trouvait dans son pays natal Carthago. D'ailleurs, il n'est pas nouveau que les personnages issus de pays colonisés rêvent de partir en Occident, mais de repartir. En effet, ils ont l'impression qu'ils appartiennent déjà à cette société et qu'une part d'eux même se trouve là-bas. Laissant un enfer chez eux ils ont ainsi l'impression qu'ils vont s'épanouir dans cet ailleurs qui n'est autre que l'Occident. L'ailleurs n'a pas autant de charge mémorielle, pas de souvenirs d'horreur ni de guerre, il semble ainsi propice à l'épanouissement. Ils ont l'impression que le départ et une sorte de retour aux origines, qu'ils vont pouvoir se retrouver et retrouver cette part perdue d'eux même. Tel était la raison du départ de *Sindbad*, son vrai départ relève d'une question identitaire, d'une tentative de

reconstruction. L'ailleurs lui semblent comme une part d'identité qu'il faut reconquérir. Le désir de l'ailleurs est une volonté de combler le manque généré par le pays natal. L'Occident apparaît aussi comme une terre édénique, un paradis de tous les vertus et pour le Sindbad contemporain, c'est l'Europe qui concrétise ce paradis perdu.

Mais *Sindbad* qui a fui Carthago se rend rapidement compte que la réalité est trompeuse et pas à la hauteur de ses phantasmes. Il est rapidement désenchanté par sa vie d'émigré clandestin, mais aussi parce qu'il se rend rapidement compte qu'il ne sera jamais chez lui et que l'Europe n'est pas un autre chez soi. Les voyages et les mésaventures qu'ils multiplient ne font que confirmer cette évidence. Chose qui sera aussi à l'origine de ses nombreux déplacements, chaque ville où il pensait se stabiliser ne devient qu'une simple étape de passage. Plus il avance pour conquérir cette terre mythique, plus elle devient étrangère et le vide se creuse avec elle. Pensant partir pour renouer avec une part de lui-même, *Sindbad* se heurte à l'échec.

Une des caractéristiques du personnage hybride quand il est en terre étrangère est la désorientation. Ne sachant pas d'où il vient ni où il va exactement, il est toujours en errance avançant sans itinéraire et sans parcours fixé. Ses départs se font au hasard, ce sont des impulsions et non des projets réfléchis et préparés. Et quand il se lance, il marche dans toutes les directions. *Sindbad* n'établit aucun plan de route à l'avance, c'est en cours de route qu'il improvise un arrêt, un lieu où s'arrêter. Notons ainsi l'absence de la « route » dans le roman de Salim Bachi, aucun indice dans le roman ne semble faire référence à la route, au chemin. Sindbad avance, change de pays, mais ne mentionne jamais la route qu'il a emprunté, ni dans quelle direction il se dirige. Ceci accroît la fragmentation et le désordre dans la trame narrative. Car la route étant par définition un fil conducteur, une tracée à suivre, son absence motivée par l'auteur dans le roman témoigne de la volonté d'inscrire le désordre dans le parcours du personnage.

Le labyrinthe étant source de peur, de ruse, de perte est par excellence le lieu où évoluent les personnages hybrides souffrants de problèmes identitaires. Le lieu d'arrivée jamais connu, l'itinéraire jamais tracé, la difficulté de se repérer, le chemin trompeur et piégeant, l'espace où évolue Sindbad a tout du labyrinthe. La ville labyrinthe est l'un des thèmes du postmodernisme, en effet, ceci renvoie à l'hypertrophie

des villes au XX^e siècle et à la sensation de vertige ressenti par l'homme face à ce monde aux changements extrêmes et rapides.

« Le recours à l'image du labyrinthe dans les descriptions de ville est un cliché commun dans les textes modernes. L'on peut penser d'ailleurs qu'avec la révolution industrielle, la ville est devenue le lieu le plus courant du sentiment du labyrinthe et qu'elle tient désormais le rôle qu'a longtemps eu la forêt »
180

La tradition semble continuer et le labyrinthe est relié à la quête identitaire. Sauf que, contrairement à la tradition où le personnage est censé se réconcilier avec soi-même à la sortie du labyrinthe, ce dernier étant le passage initiatique à la réconciliation, Salim Bachi va renverser ce schéma traditionnel et la réconciliation se fera uniquement dans l'acceptation de soi-même et à l'intérieur même du labyrinthe. En effet, Sindbad qui était partie car refusant sa nature identitaire homogène, fini par accepter toutes les oppositions que le compose et ce, en cours de trajet. Ne les reniant pas, il accepte sa nature hybride faite de plusieurs fragments. Alors que tout ce qui était hétérogène et hybride l'effrayait, Sindbad s'accommode et accepte cette nature différente.

La charge négative de l'espace est très présente dans le roman à travers le chaos, l'espace fragmenté et le désordre, mais elle reste porteuse d'une charge positive. Sindbad s'égare dans ce labyrinthe spatial mais c'est dans cette errance qu'il rencontre son double, un *Sindbad* tout droit sorti du conte, reflet de son identité double et hybride. Ainsi, le labyrinthe n'a pas qu'une fonction d'égarement mais oblige plutôt les personnages à faire face à leurs peurs. Il force *Sindbad* à remettre en cause ses peurs et à envisager des alternatives différentes.

L'errance est obligatoire chez Salim Bachi pour se réconcilier avec soi-même. La perte des repères et la désorientation dans le labyrinthe spatial peuvent être perçus comme une initiation à la découverte de soi et à son acceptation. Effectivement, Sindbad quitte au départ Carthago complètement désorienté, perdu, déçu de la guerre et plein de souffrances. C'est en déambulant dans l'Europe et après plusieurs

¹⁸⁰ PEYRONIE, André, BRUNEL Pierre (dir). *Dictionnaire des mythes littéraires*, Paris, Rocher, 2ème édition augmentée, 1994. p. 934.

désenchantements qu'il se réconcilie avec sa mémoire, avec son passé et qu'il arrive à mettre de l'ordre dans ses souvenirs. Il se réconcilie avec sa nature hybride et se façonne une nouvelle perception de sa propre identité. L'incertitude et l'interrogation semblent nécessaires pour instaurer une nouvelle réflexion sur soi.

La perte des repères spatio-temporels, le vacillement de l'univers qui perd toute cohérence, la perte de l'unité pour laisser place aux fragments sont tous des bouleversements vécus par le personnage hybride, mais avant tout des problématiques contemporaines. Jean-François Lyotard a parlé dans « La condition postmoderne » de « *l'incrédulité à l'égard des métarécits* »¹⁸¹. Le postmodernisme oppose à la théorie moderne de la réalité continue, unitaire et absolue, la notion de fragment, de composite et d'hétérogénéité. Les visions totalitaires et universalistes se sont effondrées avec l'aire postmoderne qui prouve l'esthétique du fragment. En effet, les seuls moyens pour dire, représenter le monde sont le fragment, la dissolution, destruction de toute unité ou prétention d'unité.

L'écriture de Salim Bachi est émiettée, dispersée et disséminée en fragments. Elle est contre la totalité, contre l'unité du sujet. Le « je » totalitaire et unique est remplacé par un « je » identitaire multiple. Il ne peut y avoir une vision totalitaire et globale du monde et l'identité de l'individu doit exprimer ses différentes facettes. Chez *Sindbad* le personnage hybride, ce sentiment de dissolution est double. Il concerne à la fois son identité intime et le monde dans lequel il évolue. En plus de connaître la dislocation de manière intime (son identité est composée d'éléments hétérogènes), il l'expérimente aussi dans l'univers qui l'entoure. Il a conscience des brisures internes et voit la désintégration de l'univers qui l'entoure. Cette prise de conscience de l'instabilité du monde va l'aider dans sa mission d'acceptation de soi. En effet, Sindbad envisage vers la fin du récit son identité comme une force, il accepte d'évoluer dans un monde en perte de sens, un monde qui lui fait l'effet d'un miroir, qui lui renvoie l'image de sa propre identité.

Dans un monde marqué par les contradictions, seuls les fragments peuvent rendre compte de cet incohérence. Les aspirations de Sindbad de trouver une

¹⁸¹ LYOTARD, Jean-François. *La Condition postmoderne*. Paris, Minuit, coll. Critique, 1979, p.7.

communauté stable se vouent à l'échec, son identité est au contraire menacée de disparition.

Tout dans le parcours de *Sindbad* se fait par et dans le fragment, ses relations avec les femmes sont troubles et fragmentées, il ne se stabilise jamais longtemps avec une femme. Son itinéraire est fragmenté, son passé est évoqué sous formes de réminiscences et de souvenirs incohérents. Son identité est double, il est à la fois *Sindbad* du roman et *Sindbad* du conte. Même son langage se fait à partir de bribes de discours souvent sous formes de citations ou de paraphrase de paroles d'autres personnages littéraires très connus. L'œuvre en elle-même fera écho à son personnage héros, le composite et le collage sont les maîtres des procédés. Le roman mélange les genres, les discours, les personnages et annule ainsi toute théorie de cohérence ou de stabilité.

Prenant conscience de l'importance de l'hybridité dans ce roman, nous allons lui consacrer l'analyse suivante pour interroger tous les niveaux de son apparition. Le projet d'écriture de l'auteur n'est certainement pas la pureté du genre, mais un texte qui remet en cause la notion de frontières et appelle à leur dissolution. C'est une nouvelle poétique qu'il nous propose, celle de l'hybridité, du mélange et de la mixtion. Salim Bachi fait partie de ces écrivains qui « [...] contestent le bien fondé des diverses positions taxinomiques qui, parce qu'elles ne rendent pas compte de la dimension essentiellement dynamique de la généricité, apparaissent désormais comme des apories »¹⁸². Il veut installer un dialogue entre les genres à la place des frontières parce qu'en réalité ces frontières n'existent pas. Les discours sur l'identité comme on l'a montré démantèlent ces discours sur l'unicité et l'identité pure, il n'y a que des identités hybrides, des « identités métisses » comme le dit Amin Maalouf.

Nous allons montrer comment l'identité hybride de Sindbad va se refléter dans la structure même texte. En effet, *Amours et aventures de Sindbad le Marin* est traversé par le conte *Sindbad de la Mer des Mille et Une Nuits*, des parties du conte viennent perturber la cohérence et la cohésion des éléments romanesques. Ce texte est multiforme et se situe dans un entre-deux, dans une zone d'interférences entre conte et

¹⁸² BUDOR, Dominique et GEERTS, Walter. *Le Texte hybride*, Paris, Presses de la Sorbonne nouvelle, 2004, p. 112.

roman. Nous proposons donc d'étudier les manifestations de l'hybridité générique sur trois niveaux d'analyses : l'énonciation, la structure narrative et la pratique du « collage » littéraire.

3. Un « conte-romanesque » ou un « roman conté » ?

Avant sa transposition à l'écrit, le conte faisait partie du patrimoine oral. Il était récité et dit oralement. Le premier support qui l'a véhiculé est la parole humaine. En contexte traditionnel, dire un conte installait une situation d'énonciation composée d'un énonciateur et d'un auditoire. L'oralité dès lors est définie comme une situation de communication dans laquelle la parole se transmet par la voix et l'ouïe. Le conte est donc avant tout une rencontre entre un auditoire et un conteur à un moment et lieux donnés :

« L'oral est quelque chose qui se pratique, et implique des relations, des interactions entre des personnes qui se (parlent). Les situations de communication orale doivent se vivre et, avec elles, la pratique de certains types de discours, d'interactions verbales et non verbales, d'actes de parole, de règles, implicites ou explicites, de communication. »¹⁸³.

Le conte *Sindbad de la Mer* est à la base un conte récité oralement par *Schéhérazade*. Et à l'intérieur même de ce conte, *Sindbad* est lui-même conteur de ses propres aventures. En effet, le conte commence par un récit-cadre dans lequel *Sindbad* le marin reçoit chez lui *Sindbad* le portefaix pour lui conter ses voyages : « *Sindbad de la Mer le pria de prendre place et ils ne cessèrent de bavarder jusqu'à l'arrivée des autres amis [...] A ce moment le maître de maison entreprit de conter son sixième voyage* »¹⁸⁴.

Cette situation d'énonciation orale que nous venons de décrire est reprise et transposée dans le roman de Salim Bachi. En comparant le conte avec le roman, nous constatons que l'art du conteur traditionnel avec autour de lui une réunion de personnes

¹⁸³ VANOYE. F, MOUCHON. J, SARRAZAC. J-P, *Pratique de l'Oral : Ecoute, Communications, Jeux théâtral*, Paris, Armond Colin, coll. U, 1981, p. 9.

¹⁸⁴ BENCHEIKH, Jamel Eddine et MIQUEL, Miquel. *Op, cité*, p.532

l'écouter est reprise dans le roman. En effet, *Sindbad* du roman reçoit chez lui *Le Dormant* (un personnage tout droit issu de la légende des sept dormants d'Ephèse) et lui conte ses aventures : « *Sindbad lui avait préparé une chambre au premier étage [...] Cette nuit, la pleine lune enchantait la maison turque [...] Sindbad s'assit à côté de lui et commença à lui raconter sa véritable vie.* »¹⁸⁵. Sindbad transmet oralement ses histoires par le seul biais de la mémoire comme le veut la modalité traditionnelle du conte.

Cette transposition de l'oralité est déclarée et assumée dans le roman à travers un *Sindbad* qui se compare à son double du conte. En effet, quand *Sindbad* commence à conter ses voyages au *Dormant*, il ne manque pas de faire le rapprochement entre les deux situations d'énonciation :

« [...] Sindbad le Marin qui reçut à dîner, chez lui, dans son immense demeure, Sindbad le portefaix, un peu comme je vous reçois, ici, chez ma grand-mère, Lalla Fatima, pour vous conter ma vie »¹⁸⁶

Les techniques du conte sont donc investies dans le roman à travers une oralité qui installe une voix dans le roman : la voix de *Sindbad*. Grâce à la parole-conteuse, aux passages dialogués et aux formules d'ouvertures, le lecteur est d'emblée introduit dans le monde des

Mille et Une Nuits. Il retrouve les repères du conte, se confond en auditeur et se retrouve presque à l'écoute de ce que lui raconte *Sindbad*. L'oralité du conte intervient dans l'écriture d'un roman hybride dans la mesure où elle permet le mélange de deux codes contradictoires : l'oral et l'écrit.

Mais l'hybridité dans ce roman ne se limite pas à l'oralité, elle affecte aussi la structure narrative. Nous analyserons donc comment le roman absorbe le schéma narratif du conte pour abolir les frontières entre les deux genres

L'organisation narrative d'*Amours et aventures de Sindbad le Marin* obéit à la même structure emboîtée du conte. L'emboîtement est, après l'oralité, le deuxième

¹⁸⁵ Idem. p. 56-57.

¹⁸⁶ BACHI, Salim. *Op. cit.*, p.134.

élément transposé dans le roman. Le conte commence par un récit-cadre dans lequel *Sindbad le marin* raconte à

Sindbad le portefaix ses voyages. A l'intérieur de ce récit encadrant se greffent sept voyages dont chacun équivaut à une séquence narrative. Cette structure d'emboîtement est transposée dans le roman de Salim Bachi qui commence aussi par un récit encadrant dans lequel se greffent et s'emboîtent sept séquences narratives. De ce fait, le conte comme le roman ont la même structure : un récit-cadre englobe sept séquences narratives, chaque séquence est l'équivalent d'un voyage, d'un déplacement spatial suivi de transformations.

Outre la structure d'emboîtement, la trame narrative du conte est aussi transposée dans le roman. L'ordre d'enchaînement des événements est identique dans les deux textes. Comme connu traditionnellement, le début du conte est marqué par un équilibre et une sérénité précaire et commence par une formule d'ouverture qui annonce le temps merveilleux. Le conte de *Sindbad* commence ainsi :

« Sachez noble seigneur que mon père était marchand. Il comptait parmi les plus grands d'entre les gens, et les plus riches d'entre les négociants. Possesseur de nombreux biens, il était à la tête d'une fortune considérable [...] Je mangeai agréablement, bus les meilleures boissons et fréquentai des jeunes gens »¹⁸⁷

Cet état initial est bouleversé par un élément qui perturbe la sérénité du héros. Dans le conte, la cause du déséquilibre est la mort du père : « (*Mon père*) *Quand il vint à mourir, j'étais en bas âge. Il me laissa en héritage de l'argent, des biens-fonds et des fermes* »¹⁸⁸. Le manque affectif qu'éprouve *Sindbad* suite au décès du père et de sa richesse le pousse à combler cette absence par les voyages. *Sindbad* décide de voyager pour découvrir le monde, restaurer sa richesse perdue et combler le manque affectif : « *Je me mis à réfléchir puis me décidai [...] Je projetai de prendre la mer* »¹⁸⁹

La deuxième étape du schéma narratif est une entreprise réparatrice dans laquelle le héros s'éloigne de la maison parentale, il multiplie les affronts et les combats et c'est

¹⁸⁷ BENCHEIKH, Jamel Eddine et MIQUEL, André. *Op. cité*, p.482

¹⁸⁸ Idem., p. 482

¹⁸⁹ Idem., p. 482

à partir de cette mise à l'épreuve que le conte tire sa moralité. Effectivement, ce n'est qu'après avoir franchi de nombreuses difficultés que le héros arrivera à restituer l'état d'harmonie du début. Sindbad opte pour le voyage pour s'éloigner émotionnellement et physiquement de sa famille et accéder ainsi à la maturité et l'indépendance affective : « *Je n'ai atteint au bonheur dans cette maison où tu me vois qu'après avoir échappé à de terrifiants dangers* »¹⁹⁰.

Dans la dernière étape du conte, *Sindbad* retourne chez lui à Baghdâd. Les péripéties lui ont permis de retrouver la classe sociale qu'il a perdue, de mûrir et de combler le manque affectif : « *Je retrouvai mon quartier, rentrai chez moi et fus accueilli par ma famille, mes compagnons et mes amis* »¹⁹¹

En comparant cette organisation narrative du conte avec le roman, nous constatons qu'elle est identique. Le roman commence par la même situation de sérénité, qui sera très vite perturbée par le même malheureux événement, la mort du père : « *Moi, Sindbad, j'étais un homme heureux ...Fils d'un des plus grands marchands de Carthago, j'avais hérité à la mort de mon père d'une fortune considérable. Je passai tout mon temps à me divertir avec mes amis* »¹⁹². *Sindbad* du roman éprouve aussi le même manque affectif et opte pour le même choix pour le combler : le voyage pour s'éloigner de sa terre natale.

Nous retrouvons ensuite la même entreprise réparatrice dont le but est la restitution de l'état harmonieux initial. Sindbad visitera différents pays (France, Italie, Tunisie, Espagne, Liban, Lybie, etc.) et fera face à de nombreux périple réservés à tout voyageur clandestin. Le point en commun entre le conte et le roman est le voyage réparateur ainsi que l'errance infinie de Sindbad entre les pays et les continents : « *J'embarquai à bord d'une barque de pêcheur [...] à la conquête de l'Europe où je pensais faire fortune puis revenir parmi les miens...* »¹⁹³

Finalement, la situation finale du roman ne fait pas exception aux précédentes, Sindbad retourne après le septième voyage à Carthago : « *C'est terminé [...] je suis*

¹⁹⁰ Idem., p. 482

¹⁹¹ Idem. p. 551-552

¹⁹² BENCHEIKH, Jamel Eddine et MIQUEL, André. *Op. cité*, p. 57.

¹⁹³ Idem., p.57.

rentré à Carthago. Voilà toute l'histoire » et annonce à son auditeur, le Dormant, qu'il a « *finit de conter ses aventures* ». ¹⁹⁴

Nous pouvons conclure que le roman de Salim Bachi fonctionne comme le conte. Sur le plan narratif, le schéma du conte est greffé dans le roman de sorte que la progression des événements est identique dans les deux textes. Le produit qui résulte de cette fusion est un roman dont la trame narrative est en constant dialogue avec le conte.

Salim Bachi nous propose dans *Amours et aventures de Sindbad le Marin* deux modèles génériques différents cohabitant la même fiction. Au-delà de l'insertion de la situation d'énonciation et du schéma narratif du conte, l'auteur fait appel à la technique du collage. Marc Gontard définit le collage comme technique qui mêle des morceaux entrecoupés de différentes origines : « *le collage provoque des rapprochements inattendus en juxtaposant sur une même surface des éléments hétérogènes.* » ¹⁹⁵. Salim Bachi arrive en effet à faire cohabiter harmonieusement conte et roman : « [...] *le collage moderne ne contrevient pas à l'unité de l'œuvre. Bien qu'il désigne une certaine hétérogénéité de l'expérience liée à l'essor de la technologie, l'œuvre, plastique ou romanesque, reste le lieu où s'harmonisent et se résorbent les tensions* » ²⁰.

Salim Bachi déclare même dans la page des remerciements du roman que « *Ce livre comporte bien un conte véritable de Sindbad le Marin, ou Sindbad de la Mer, traduit par Jamel Eddine Bencheikh* » (p. 273). Et effectivement, une partie du conte *Sindbad de la Mer* est extraite dans sa totalité et placée dans le roman. Ce collage est repérable dans le roman dans les pages 134 jusqu'à 140, et dans les pages 482 à 491 dans le conte *Sindbad de la Mer*. Le passage en question est mis entre guillemets pour montrer son intrusion dans la trame narrative.

L'intrusion de ce passage tiré du conte complique la texture du roman et brouille aussi les instances narratives. Sindbad qui était jusqu'à ce moment conteur devient

¹⁹⁴ Idem., p. 265 .

¹⁹⁵ GONTARD, Marc, *Le Roman français postmoderne. Une écriture turbulente. Op. cité*, p.75.

auditeur de Sindbad l'oriental des *Mille et Une Nuits*. Sindbad le conteur se mue en Sindbad le portefaix du conte. : « *Devant mon étonnement, Sindbad le Marin, mon double oriental, se lança dans le conte de ses aventures, de ses naufrages [...] Et moi, Sindbad le Portefaix, je l'écoutais comme s'il fût question pour moi de sonder l'âme de mon double, de me contempler dans un miroir [...] »*¹⁹⁶. Les instances narratrices et narrataires (ou conteuse/auditrice) se confondent. Le personnage *Sindbad* se double, deux Sindbad existent dans la fiction et l'un se mue dans la peau de l'autre. Il y a, pour une durée de quelques pages, un conte dans un roman et un Sindbad portefaix dans la peau d'un *Sindbad le marin*.

Salim Bachi décompose le conte, s'adonne ensuite à une redistribution, à un collage de ces morceaux découpés de sorte que le produit résultant est un vrai « *patchwork* »¹⁹⁷, une réelle « *absorption et transformation d'un autre texte.* »¹⁹⁸. Le conte, ou l'hypertexte selon G. Genette, est présent à plusieurs niveaux de la narration et sous différentes formes. Le roman avec Salim Bachi devient vraiment « *un genre hors-la-loi* »¹⁹⁹. La classification du roman devient difficile et nous sommes presque devant la création d'un nouveau genre littéraire : le « *conte-romanesque* » ou le « *roman conté* ».

¹⁹⁶ Idem, p. 134.

¹⁹⁷ BUDOR, Dominique et GEERTS, Walter. Les enjeux d'un concept. Dans *Le texte hybride. Op, cité.* p.13.

¹⁹⁸ KRISTEVA, Julia. *Séméiôtikè. Recherches pour une sémanalyse, Op, cité.* p.85.

¹⁹⁹ VALETTE, Bernard. *Esthétique du roman moderne.* Paris, Nathan Université. 1997. p. 147.

Synthèse

La réécriture a toujours existé dans la littérature mais actuellement elle est devenue une marque et une forme de transgression littéraire qui témoigne d'un désir de renouveau et de renouvellement. Salim Bachi recourt à l'hybridité pour déconstruire à la fois le conte et le reconstruire selon ses propres techniques : « *Les références intertextuelles relèvent pour certains de l'essentiel. L'écrivain construit en effet ses romans sur la décomposition minutieuse de formes littéraires populaires* »²⁰⁰. La mise en forme du roman est plurielle et est à l'image du champ littéraire contemporain : métis, pluriel et riche par sa différence. L'injection de l'ensemble de ces codes (oral et écrit) introduit l'hybridation dans la texture narrative et l'ouvre à un dialogue générique : « *C'est donc la multiplicité des codes (et non l'unicité d'un modèle atemporel) qui fonde l'écriture littéraire. [...] On peut même aller jusqu'à dire que, chaque code étant lui-même un système signifiant, c'est-à-dire un texte, le texte n'est finalement jamais que le tissu d'autres textes* »²⁰¹

Les auteurs algériens de la période coloniale inséraient l'oralité dans leurs romans pour parler de problèmes identitaires. Ecrire dans la langue française, la langue de l'Autre, était déjà une problématique en soi et l'insertion de l'oralité était une manière de contourner cette problématique culturelle et identitaire. Cela permettait aux auteurs d'affirmer leur identité et leur appartenance à une culture et une langue différente : « *A l'instar des romans postcoloniaux qui font appelle à la rubrique « historique », les textes d'Assia Djébar et de Tahar Djaout se veulent avant tout interrogation et quête d'une mémoire occultée [...] Assia Djébar s'y prend ainsi en plusieurs fois, en plusieurs genres, en faisant appel aux ressources de la littérature, du cinéma, de l'histoire* »²⁰²

Cette tendance continue d'exister dans la littérature postmoderne et nous retrouvons dans le roman de Salim Bachi un brassage entre littérature orale et écrite. Il y a un glissement folklorique dans l'écrit dont le but est de déstabiliser le système des

²⁰⁰ BLANCKEMAN, Bruno. *Les Récits indécidables : Jean Echenoz, Hervé Guibert, Pascal Quignard*, Lille, Presse universitaire du septentrion, 2000, p. 39.

²⁰¹ JOUVE, Vincent. *La littérature selon Roland Barthes*, Paris, Minuit, 1986, p.37-38.

²⁰² FISHER, Dominique. *Écrire l'urgence : Assia Djébar et Tahar Djaout*, Paris, l'Harmattan, 2007, p.16.

genres. Le label « roman » qui apparaît sur la première de couverture et censé déterminer l'appartenance générique du texte est subverti puisque dès le départ le roman s'écarte de l'horizon d'attente du lecteur. Ceci est confirmé lorsque le lecteur se mue en auditeur pour être à l'écoute des voix qui passent d'un registre générique à un autre. Par le biais de la réécriture, l'auteur remet en cause la réception routinière du roman. Edouard Glissant explique dans *Une poétique du divers* (p.203) que l'utilisation de la parole du conte joue un rôle capital dans les récits postcoloniaux.

Dans un monde incertain qui le rejette et aux origines floues et incertaines, *Sindbad* est dans ce roman un personnage hybride qui vit dans une constante incertitude. Il conçoit sa propre identité comme un ensemble complexe dont les éléments constitutifs sont indéterminés. C'est dans l'exil que *Sindbad* arrive à mieux comprendre l'Histoire et à accepter son être fracturé. Il a conscience de l'hétérogénéité de son héritage identitaire et de sa complexité et au lieu de vouloir cacher et nier cette hétérogénéité, il la met en avant et l'affirme. Il accepte ainsi la vision parcellaire de son identité car la vision totalitaire est impossible dans ce monde fait de fragments. L'identité parcellaire et le regard composite sont plus conformes que la vision totale mensongère.

Ceci se traduit sur le plan littéraire par une hybridation à l'image de cette complexité. En effet, outre le fait d'insérer l'oralité pour répondre à des problèmes identitaires et de rappeler les conséquences douloureuses de la guerre, d'autres procédés comme l'hybridité, le collage, le fragment viennent s'insérer et déstabiliser le tissu narratif. *Amours et aventures de Sindbad le Marin* de Salim Bachi est doublement hybride : au niveau de l'énonciation et de la structure. Tout est fait pour conférer au roman l'atmosphère du conte. Au niveau de l'énonciation, l'auteur intègre la parole conteuse de *Sindbad* pour fusionner l'oralité et l'écrit. Au niveau de la structure, il fusionne la trame narrative du conte avec le roman et, grâce à la technique du collage, y glisse aussi des parties intégrales découpées du conte. Cette technique installe un constant dialogue entre les deux genres et son roman devient « [...] un croisement de surfaces textuelles, un dialogue de plusieurs écritures : de l'écrivain, du destinataire (ou du personnage), du contexte culturel actuel ou antérieur ».

Salim Bachi questionne la littérature autant que la société. Pour faire preuve de liberté d'écriture, il crée un nouveau genre littéraire, une forme nouvelle ayant ses caractéristiques propres. Ce texte prend la forme d'un « roman conté » ou d'un « conte romanesque ». Par le biais de l'hybridité, il façonne un assemblage complexe, un ensemble hétérogène et mosaïque que nous classons parmi les récits indécidables selon Bruno Blanckeman. L'auteur refuse l'encagement dans une pratique générique unique, son roman est un terrain d'expérience, un projet de renouvellement générique et scripturaire. Le but étant de reproduire « *une réalité discontinue, fragmentée, archipélique, modulaire [...] où à l'identité-racine, exclusive de l'autre, fait place à l'identité-rhizome, le métissage, la créolisation, tout ce que Scarpetta désigne, dans le champ esthétique par le concept d'impureté* »²⁰³. L'écriture de Salim Bachi est une déconstruction du roman et une reconstruction selon de nouveaux procédés qui sont plus adéquats avec le monde actuel, un monde de l'éclatement et de la discontinuité.

²⁰³ GONTARD, Marc, *Le Postmodernisme en France : définition, critères, périodisation. Op. cité.*

TROISIÈME CHAPITRE

L'écriture anticipante postmoderne

La littérature algérienne de langue française a toujours fait de l'Histoire un objet d'écriture. Les événements historiques sont un fond sur lequel les écrivains ont longtemps œuvré. Durant la décennie des années 1990, la violence omniprésente au quotidien a influencé les écrits qui mettaient en scène des spectacles de terreur, de tuerie et de barbarie sanguinaire. Mais depuis les années 2000, les thématiques ont changé et le rapport à la langue française s'est apaisé. Il ne s'agit plus d'écrire pour témoigner et rendre compte d'un état d'urgence, il s'agit plutôt d'écrire pour se libérer des carcans traditionnels de l'écriture. Cependant, les techniques d'écritures côtoient le monde et parler d'une Histoire fragmentée ne peut se faire dans une écriture ordonnée. Certains écrivains algériens contemporains veulent sortir de la catégorisation « écriture coloniale » ou « écriture de l'urgence » pour accéder à l'universalité et la mondialité.

Comme nous l'avons montré dans la partie précédente, les écrivains tels que Salim Bachi changent leur style d'écriture, varient les procédés scripturaux, ont recours à l'intertextualité avec le conte, le mythe et les arts dans le but d'ouvrir leurs textes à d'autres champs universels. En s'inscrivant dans la lignée de ses semblables, Djilali Beskri ne fait pas exception à la règle, il tente lui aussi de proposer un roman qui fait écho au monde moderne, un monde éclaté, chaotique et disparate. Un monde marqué par les découvertes qui ont chamboulé les anciennes théories :

« Mais l'exploration du désordre ne devient vraiment systématique que dans les années 70 avec l'apparition des sciences du chaos qui englobent l'étude des systèmes aperiodiques comme l'effet papillon d'Edward Lorenz, la géométrie fractale de Benoît Mandelbrot, la théorie des catastrophes de René Thom, et ces nouveaux champs d'analyse, même mal compris par les non-spécialistes, offrent une nouvelle configuration du réel. »²⁰⁴

Le monde contemporain est celui des découvertes scientifiques, du développement de la technologie et de l'informatique à l'échelle planétaire. Bien

²⁰⁴ GONTARD, Marc. *Op. cit.*

qu'elles soient d'apparences très lointaines du monde littéraire, ces dernières inondent nos télévisions, les chaînes d'information et même notre quotidien. Les appels d'urgences sur le réchauffement climatique et sur ses conséquences, les prévisions sur une apocalypse qui risque de mettre fin à l'humanité, la menace d'un remplacement de l'humanité par un monde robotique déshumanisé influencent tout lecteur, auditeur et tout spectateur. La notion de désordre et d'instabilités occupent et envahissent tous les champs d'études :

« La prise de conscience de la complexité et du désordre dont les prémices se manifestent dès le début du XX^e siècle avec le développement de la physique des particules et de la mécanique quantique qui mettent en évidence, contre l'idée de déterminisme, les notions d'instabilité et d'imprédictibilité résumées par le fameux principe d'incertitude d'Heisenberg. »²⁰⁵

Djilali Beskri a choisi d'écrire un roman qui sort des thématiques du roman algérien postcolonial, il ne s'agit plus de parler de la guerre de libération, ni de la décennie noire, mais de rendre compte des problématiques contemporaines qui menacent notre monde. Son roman *Le 8^{ème} voyage de Sindbad* investit de nouveaux champs littéraires et thématiques en traitant des préoccupations écologiques nationales et internationales.

Ce roman est une continuité au célèbre conte des *Mille et Une Nuits* et présente un mélange de différents procédés narratifs. Il est marqué par une discontinuité temporelle puisque *Sindbad* voyage entre le temps passé et le futur. Il relève de l'intertextualité et présente un dialogue entre les genres (conte et roman), entre les codes narratifs (fantastique, science-fiction, merveilleux, réalisme), entre les temps et les cultures historiques (civilisation abbasside, culture arabo-musulmane, Histoire algérienne, temps et espace futuristes). Compte tenu de toutes ces données que nous avons extraites des chapitres précédents, notre préoccupation dans ce chapitre est d'analyser les effets de la reconstruction du conte. Nous allons étudier la reconstruction postmoderniste du conte par Djilali Beskri et nous nous intéresserons principalement

²⁰⁵ GONTARD, Marc. *Op, cité*.

aux techniques scripturaires de la postmodernité. Nous allons donc procéder à un relevage des traits de l'écriture fragmentaire et hybride en interrogeant les mécanismes utilisés par l'écriture de ce texte postmoderne. Nous commencerons par analyser la fragmentation du narrateur qui instaure la polyphonie dans le roman, ensuite nous interrogerons l'appartenance générique du roman qui bascule entre plusieurs sous genres de la science-fiction. Nous montrerons aussi comment la dystopie et l'utopie cohabitent dans ce roman qui tire les signaux d'alarme d'un monde totalitaire dominé par l'inhumain. Nos questionnements dans ce chapitre interrogent les différents aspects narratologiques de la postmodernité et puisque ce roman est un brassage de plusieurs genres et déploie plusieurs modèles génériques et esthétiques, quelle appartenance générique pouvons-nous lui accorder ?

1. L'éclatement du narrateur

Le texte postmoderne dérègle principalement au narrateur qui prends plusieurs voix et installe une polyphonie dans le tette. Dans ce roman, la forme du narrateur nous interpelle fortement par l'éclatement de son statut et par les ruptures qu'elle inscrit dans la linéarité du récit. L'histoire est relatée par un narrateur éclaté qui change de forme assez souvent. Au début du roman, l'histoire est racontée à la troisième personne par un narrateur qui bascule entre le statut extradiégétique²⁰⁶ et hétérodiégétique. Ce narrateur décrit la vie à Bassora en l'an 796 après Jésus-Christ ainsi que l'arrivée de *Sindbad* qui accoste son navire au port de Baghdâd. Il est chaleureusement accueilli par les habitants de cette ville qui sont submergés par une joie euphorique à l'idée de le revoir vivant :

« Tout le monde se précipite vers le bateau dans un grand tintamarre [...] Telle une trainée de poudre, la nouvelle se répand dans toute Bassora »²⁰⁷

La narration est hétérodiégétique jusqu'au moment où le narrateur cède la parole à *Sindbad* et prends de nouvelles formes : intradiégétique et homodiégétique. La narration est désormais prise par un narrateur qui s'exprime à la première personne du singulier. A noter que cette partie de la narration est relatée grâce à une analepse et elle est mise en caractère italique dans le roman. Elle débute lorsque *Sindbad* entreprend de raconter son surprenant voyage au calife Haroun Er-Rachid ; un voyage dans le futur de l'an 2224 de l'hégire et dans un espace intergalactique, amorcé par un mystérieux objet qui les transporte, lui et son équipage, vers d'autres lieux et d'autres rivages.

« Après notre septième voyage, un mystérieux personnage nous confia un étrange objet, à la forme des plus bizarres. Il nous proposa...de le transporter vers une île inconnue» (p. 15)

Nous pouvons dire que *Sindbad* qui est présent comme personnage dans le récit (1) (récit dans lequel s'insère une anachronie), devient ainsi narrateur d'un récit (2) (un

²⁰⁶ Genette distingue dans *figure III* entre une opposition de niveau : le narrateur est hors de la fiction (extradiégétique) ou dans la fiction (intradiegétique). Et une opposition sur la relation du narrateur à l'histoire qu'il raconte : il est absent (hétérodiégétique) ou présent comme personnage (homodiégétique).

²⁰⁷ BESKRI, Djilali. *Le 8^{ème} Voyage de Sindbad*, Alger, Anep, 2004, p. 9.

récit temporellement second) dans lequel il s'exprime à la première personne du singulier. Le narrateur du récit (1) disparaît dans le récit (2) racontée par *Sindbad*. Cette insertion de récits laisse place à une nouvelle forme de narration qui est celle des récits emboîtés. :

« [...] un ou plusieurs personnages racontent, imaginent ou rêvent une ou plusieurs autres histoires. Dans ce cas, ils deviennent eux même narrateur d'une fiction... un personnage présent dans la fiction au niveau 1 est aussi narrateur d'une histoire (niveau2) dans laquelle il peut être présent ou absent. Le narrateur du niveau 1, quant à lui disparaît au niveau 2 »²⁰⁸

Dans cette partie de la narration, la description présente une vaste étendue et représente une expansion assez importante car elle donne un effet d'animation et de mouvement au récit. Relevons par exemple la séquence descriptive suivante :

« [...] elle ne ressemblait à aucune des îles décrites par les marins et les légendes. Des colonnes imposantes se dressaient çà et là [...] nous nous laissâmes dériver vers elle. A mesure que nous nous approchions, les sons [...] devenaient perceptibles. Tout à coup, un silence absolu régna dans l'espace [...] nous fumes entraîné par une force mystérieuse vers la grotte [...] et l'île se referma silencieusement sur nous. » (P. 16)

Tout en racontant son histoire, *Sindbad* est interrompue par les questions du Calife qui demande des explications. Ces questionnements introduisent la narration dialoguée. Le lecteur apprend certains événements à travers les réponses données par les personnages comme dans les passages suivants où *Sindbad* et le Calife dialoguent sous forme de questions / réponses explicatives :

« - Je t'en prie mon ami, continue ton récit, le prie le calife, avide de cette aventure.
- Et cette princesse Zahra, est-ce un Djinn ou un ange ?

²⁰⁸ REUTER, Yves. *Op. cité.*, p. 73.

- Non, c'est un humain comme vous et moi, rassure Sindbad. Elle et son peuple sont tout simplement nos descendants dans le futur, en l'an 2224.

- Tu veux dire que notre descendance vivra dans l'espace ?

- Oui monsieur. » (P. 17-18)

Dans la deuxième partie [p. 29- p. 142], la narration se fait presque sous la même forme que la précédente. L'histoire est racontée avec une alternance entre un narrateur extradiégétique qui rapporte les événements à la troisième personne et un narrateur intradiégétique qui cède sa place à l'un des personnages du récit. Donnons l'exemple du passage suivant où La princesse *Zahra* prend la parole pour expliquer à *Sindbad* les causes derrière la détérioration de l'état naturelle, économique et politique de la planète Terre. La princesse *Zahra* qui était personnage, devient elle-même narratrice d'un récit antérieur :

« La princesse soupire un instant et répond :

Nous vivions sur la même planète que vous. La terre ! La science y avait fait un pas fulgurant dans le cheminement de l'apprentissage de l'homme (...) le paroxysme dans notre monde fut atteint lorsque l'homme a découvert les secrets de cerveau (...) Avec le temps, la terre était devenue une véritable poubelle, l'air y était irrespirable et l'eau de mer contaminée. » (p. 81- 83)

Précisons aussi, que ces deux formes de narration sont aussi en alternance avec les séquences dialoguées qui occupent une place assez importante dans la trame du récit, car elles occupent un grand espace dans le récit qui est en grande partie raconté par des dialogues.

La modalité des dialogues change aussi, elle passe de la forme questions / réponses à la première partie, à la forme prescriptive dans la deuxième partie, comme le montre les passages suivants :

« - Stoppez la machine ! Ordonne Sindbad

- machine à l'arrêt ! assure Mokhtar.

- Amarre de garde actionnée

-Le bateau se cale à l'avant

- La même chose pour la manœuvre arrière ! » (P. 40)

Dans cette deuxième partie, nous remarquons l'émergence de nouveaux personnages qui ont une grande influence sur le déroulement des événements mais aussi sur la narration, car certains d'entre eux prennent la parole dans le récit assurant le passage du mode intradiégétique au mode extradiégétique. Cette partie est aussi marquée par de nombreuses scènes de combats et d'affrontements entre les forces du bien (représentées par l'équipage de *Sindbad* et la princesse *Zahra*) contre les forces du mal (représentées par *Chakor* et ses créatures maléfiques).

Dans la troisième partie [p.143-152], la narration se réduit à deux modes seulement : un narrateur extradiégétique qui relate toujours à la troisième personne avec une insertion de dialogues qui marque la narration dialoguée. Cette dernière partie représente la situation finale du schéma narratif, elle est marquée par le retour à l'état initial de paix et de sérénité. La quête finie, les personnages fêtent leur victoire comme dans le passage suivant :

« A Monkara, toute la population est en effervescence. Jamais la ville n'avait connu une telle joie (...) Désormais nous ne formons qu'un seul peuple, riche de ses différences. Nous devons préparer dès aujourd'hui notre long voyage vers Bahia. » (P. 40)

Nous pouvons conclure que la narration dans notre roman est complexe dans la mesure où le narrateur passe d'une forme à une autre. Au niveau de la structure, nous relevons la présence de plusieurs récits emboîtés dans notre roman comme nous l'avons cité précédemment (récits de *Sindbad* et de *Zahra*). Les relations entre le récit premier enchâssant et récit enchâssé sont des relations d'éclaircissement et d'explication de l'histoire, car ils donnent des informations sur des événements déjà déroulés mais qui ne sont pas évoqués au présent et représentent des mystères. La narration dans ces parties est ultérieure dans laquelle les personnages racontent des événements qui sont passés précédemment.

Le texte postmoderne privilégie la fragmentation et donc la discontinuité. Dans le roman de Beskri *Le 8^{ème} Voyage de Sindbad* ceci se traduit par les décalages temporels, c'est l'écriture du discontinu dans le texte narratif. En effet, dans ce roman, la linéarité

semble d'apparence évidente parce que les trois parties du roman correspondent aux étapes fondamentales du récit : un état initial de paix générale est perturbé par un élément perturbateur et qui introduit un état évènementiel marqué par des péripéties. Ce dernier aboutit à un état final de sérénité grâce à l'intervention d'une force équilibrante. Cependant, certaines anachronies narratives viennent perturber l'ordre du récit et comme le confirme Yves Reuter : « *Si l'ordre chronologico-logique régit les récits simples comme les contes et contribue à faciliter la lecture, en fait il n'existe que peu de romans sans anachronies narratives* »²⁰⁹.

A ce niveau, notre intérêt est porté sur les problèmes du temps et vu la richesse des études que nous offre ce niveau (étude du moment de la narration, de la vitesse, de la fréquence et l'ordre) nous optons pour l'analyse de l'ordre de la narration qui a le plus de conséquences sur les anachronies narratives et déstabilise le plus le récit. Ces dernières sont des outils d'analyses indispensables à notre recherche, car elles mettent en exergue toutes les perturbations dans l'ordre d'enchaînement des évènements et nous essayerons de montrer comment s'insèrent elles dans le roman et pour quelle finalité existent-elles ?

« *Tout récit tisse en effet des relations entre au moins deux séries temporelles : le temps fictif de l'histoire et le temps de sa narration* »²¹⁰. L'analyse des discordances entre la « succession réelle »²¹¹ des évènements et l'ordre dans lequel elles sont racontées aboutit à l'analyse des anachronies narratives « *c'est-à-dire perturbation de l'ordre d'apparition des évènements* ».²¹² Elles peuvent se manifester sous deux formes majeures : une anachronie par anticipation qui est « *toute manœuvre narrative consistant à raconter ou évoquer d'avance un évènement ultérieur* »²¹³ appelée aussi prolepse ou cataphore, et une anachronie par rétrospection qui désigne « *toute évocation après coup d'un évènement antérieur au point de l'histoire où l'on se trouve* »²¹⁴ et désignée sous le nom d'analepse, anaphore ou flash-back dans le cinéma.

²⁰⁹ REUTER, Yves. *Op. cité.* p. 83

²¹⁰ Idem, p. 79.

²¹¹ Idem, p. 83.

²¹² Idem., p 83.

²¹³ GENETTE, Gérard. *Op. cité.*, p. 82.

²¹⁴ Idem., p. 82.

« Étudier l'ordre temporel d'un récit, c'est confronter l'ordre de disposition des événements ou segments temporels dans le discours narratif à l'ordre de succession de ces mêmes événements ou segments temporels dans l'histoire »²¹⁵.

Ces deux formes d'anachronies sont présentes de manière fréquente dans *Le 8ème Voyage de Sindbad* de Djilali Beskri. En effet, dans ce roman l'auteur utilise beaucoup d'analepses qui consistent à raconter un événement ultérieur après sa réalisation dans le temps et l'espace. Puisque *Sindbad* fait un voyage dans le futur, certains événements antérieurs lui sont inconnus et le recours aux analepse est inévitable pour la bonne compréhension et l'éclaircissement des événements laissés en suspense dans le premier récit. L'auteur se sert des analepses qui retracent les événements antécédents et les mets à la portée du lecteur.

Dans la première partie du roman, les événements moteurs du 8^{ème} voyage et qui correspondent à l'état initial du schéma narratif sont racontée sous forme d'analepse. Ceci fait du récit précédent une narration par anticipation. L'analepse raconte les événements qui ont précédé le retour de *Sindbad* à Baghdâd ; un récit ultérieur dans la narration. Dans cette analepse, le calife Haroun Er-Rachid demande à *Sindbad* de lui raconter ce 8^{ème} voyage inachevé et qu'il doit reprendre :

« - Si c'est ainsi la volonté de Dieu, alors fais-moi le récit de cet étrange voyage, dit Haroun Er-Rachid perplexe.

- Le regard lointain et le visage serein, Sindbad commence son récit :

- Après notre septième voyage, un mystérieux personnage nous confia un étrange objet » (p. 82)

Cette analepse est interrompue à plusieurs reprises par l'intrusion de questionnements et d'exclamation émises par le Calif qui marque sa stupéfaction à l'écoute du récit de *Sindbad*. Le calife est dans cette prolepse un narrataire à l'écoute de *Sindbad* :

²¹⁵ GENETTE, Gérard. *Figure III*, Paris, Seuil, coll. Poétique, 1972, p.78-79.

« - Par Allah ! s'écrie le calife intrigué par le récit de Sindbad » (p.16)

« - Mon Dieu ! avec le bateau ? s'écrie le calife agité. » (p.17)

« - Je t'en prie mon ami, continue ton récit, le prie le calife, avide de cette aventure. » (P. 17)

Ces intrusions manifestent un retour au récit premier mais aussi le retour du narrateur hétérodiégétique qui donne des informations sur l'état des personnages :

« Pensif, Sindbad marque un temps d'arrêt en hochant la tête [...] Emporté par l'émotion, Sindbad aspire une bonne bouffée d'air et marque un autre temps d'arrêt » (p.17)

Ces intrusions cassent la continuité du récit, néanmoins, elles ne se limitent qu'à quelques phrases et le récit de *Sindbad* reprend juste après jusqu'à la page 18 qui marque la fin de l'analepse.

Dans la deuxième partie du roman d'autres analepses sont enregistrées retraçant des événements passés. Elles ont généralement un rôle explicatif et sont parfois une occasion d'évoquer des souvenirs et des réminiscences. Dans l'exemple suivant, lorsque l'équipage de *Sindbad* est transféré dans le futur, Ned (un ami de *Sindbad*) pose la question suivante :

« - Et comment un boutre peut-il aller aussi vite que la lumière ? demande Ned, l'air dubitatif. » (p.34)

La réponse de Sindbad est donnée sous forme d'analepse explicative dans le passage suivant :

« - Lors de notre dernier voyage, nous avons été recueillis par un peuple d'une brillante civilisation avec à leur tête une noble princesse qui s'appelle Zahra (...) Cela nous permet aussi d'être maintenant indépendant des caprices des vents » (p.34)

Cette analepse se limite à un seul paragraphe et se termine dans la même page 34. Les analepses contribuent aussi à enrichir et suppléer au récit premier comme dans le passage suivant où *la princesse Zahra* restitue les causes antérieures derrière la détérioration de la Terre; des événements dissimulés dans le récit premier et qui suscitaient des interrogations :

« - Princesse voulez –vous me parler de vous et de vos semblables ?

- Comment en êtes-vous arrivés là ?

La princesse soupire un instant et reprend :

-Nous vivions sur la même planète que vous. La Terre ! (...) l'homme (...) arrogant et sans scrupules, il s'est substituer à son créateur et a décidé de donner une nouvelle physionomie à la terre » (p. 82)

L'insertion de ces analepses se fait aisément et sans complication, assurant un va-et-vient très fréquent entre le passé et le futur. Leur nombre, comme nous l'avons montré, est très important et leur insertion n'est pas le fruit du hasard mais plutôt fonctionnelle. Elles assurent un retour en arrière qui a généralement la fonction d'explication et d'enrichissement du récit précédent. Cependant, « *Toute anachronie constitue par rapport au récit dans lequel s'insère- sur lequel elle se greffe- un récit temporellement second* ». ²¹⁶ Ainsi, ces retours en arrière laissent place à l'enchâssement des récits qui est l'une des caractéristiques majeures du conte des *Mille et Une Nuits*.

Comme nous l'avons défini précédemment, la prolepse « *consiste à raconter ou évoquer à l'avance un événement ultérieur* » ²¹⁷. Cependant, les prolepses sont minoritaires par rapport aux analepses qui sont très fréquentes dans le roman. Soulignant la plus manifeste d'entre eux, qui est celle de la narration par anticipation enregistrée au début du roman. Evidemment, selon l'ordre chronologique de l'histoire, le retour de *Sindbad* à Baghdâd est un événement ultérieur et ne devrait être cité qu'ultérieurement dans la narration.

Le début du récit commence par une scène dans laquelle deux enfants (Nedir et Salim) pêchent sur le quai du port. Ensuite, dans les pages suivantes (page 8,9), ils aperçoivent le boutre de *Sindbad* qui approche de la jetée :

« Au bord de la jetée du port de Bassora par un bel après-midi, des enfants presque du même âge, environ 14 ans, pêchent tranquillement (...) A

²¹⁶ REUTER, Yves. *Op. cit.*, p.82.

²¹⁷ Idem., p. 83.

l'horizon, un voilier navigue en du port (...) Salim montre du doigt l'horizon en balbutiant :

- Sss...Sindbad ! » (Pp.1-9)

Cette partie devrait, si l'on se référait à l'ordre chronologique des événements, se situer dans les pages suivantes, car elle raconte des événements ultérieurs dans la narration.

Nous concluons donc que les anachronies participent à casser la linéarité du récit, le roman est en désordre et le lecteur doit recoller les morceaux pour construire l'image d'une trame narrative continue. Le narrateur est polymorphe et prends plusieurs voix, les personnages se succèdent et chacun d'entre eux prends une parole différente. Nous retrouvons des personnages historiques qui introduisent une part d'Histoire, des personnages mythiques qui introduisent la parole orientale et merveilleuse des *Mille et Une Nuits* et le personnage féminin qui introduit un discours féministe et engagé pour la cause féminie. L'amalgame entre tous ces procédés conçoit un récit fragmenté traversé par différentes voix et anachronies.

2. Un roman postapocalyptique

L'une des problématiques contemporaines des romanciers modernes est l'écologie. La problématique environnementale est très présente dans les écrits contemporains et la dichotomie industrie/vie naturelle révolte les militants de l'écologie. La littérature postmoderne du début du XXI^e siècle a vu beaucoup d'écrivains qui se sont joints à cette problématique très actuelle du réchauffement climatique et des effets néfastes de l'industrie. Ces derniers ont déclenché les alarmes les plus dangereuses et cela a eu un impact sur l'imaginaire des écrivains et s'est transposé dans leurs écrits. Cette nouvelle problématique littéraire a donné naissance à un nouveau sous-genre appelé le roman postapocalyptique. Considéré comme sous genre de la science-fiction, le roman postapocalyptique raconte la vie après une destruction totale de la civilisation et de la Terre à cause d'une catastrophe irréversible et nous y retrouvons des thèmes comme l'apocalypse, le réchauffement climatique, la destruction de la terre, une épidémie qui évince l'humanité ou une guerre nucléaire. Citons certains écrivains comme James Balland avec son roman *Le Monde englouti*, Maylis de Kerangal avec *Naissance d'un pont*, Laurent Mauvignier avec

Autour du monde Alice Ferney avec *Le Règne du vivant* et Isabell Autissier avec *Soudain Seuls*. Tous sont des romanciers qui ont mobilisé leurs écrits dans un but engagé et qui ont pris part de ces combats écologiques. L'engouement pour ces thématiques a même été tellement fructueux que cela a donné naissance à une nouvelle critique littéraire qui s'intéresse uniquement à la relation entre la littérature et la physique, la nature et la vie et cette critique est nommée parfois éco-critique et d'autres fois éco-poétique.

La littérature algérienne contemporaine n'a pas vu un foisonnement de ce sous-genre littéraire qui pourtant a eu un grand impact dans la littérature belge, française et américaine. Mais à partir des années 2000, nous remarquons un investissement de la problématique écologique dans certains romans comme celui de Djilali Beskri qui consacre entièrement sa narration à la dénonciation des conséquences de la pollution et du réchauffement climatique. Mais, pouvons-nous dire du roman de Djilali Beskri que c'est un roman postapocalyptique ? Quelles est l'esthétique scripturaire déployée dans ce sous-genre ?

La littérature postapocalyptique n'est pas une nouveauté littéraire en soi, nous retrouvons des exemples de cette littérature dans la société babylonienne et judaïque qui ont traduit leur peur de la fin du monde sous forme de mythes qui mettent en scène l'extinction de l'espèce humaine. Leur imagination leur permettait d'imaginer la fin du monde suite à une inondation de la mer ou d'un tremblement de terre causé par une divinité en colère. La religion aussi parle de certains moments de l'Histoire où certaines communautés ont été remplacées par d'autres comme le rapporte le récit de Noé dans lequel une civilisation a été évincée par une inondation que Dieu ordonna. Cette thématique de la fin du monde n'a cessé de hanter les pensées des écrivains, seulement, l'époque contemporaine voit resurgir de nouvelles thématiques, à la place d'une peur mystérieuse et divine, les écrivains traitent de sujets contemporains comme la peur d'une guerre nucléaire ou d'un réchauffement climatique qui rendraient la vie sur Terre impossible.

Le XXI^e siècle est connu pour son avancée considérable dans le domaine des technologies mais aussi par les prémonitions d'une apocalypse imminente. Les différents médias sont submergés par les prévisions apocalyptiques donnés par des prophéties religieuses, des calculs astronomiques, des maladies qui pourraient

exterminer l'humanité, des fléaux, des catastrophes naturelles, etc. Mais ceci n'est pas le résultat du hasard, il est le résultat d'un XX^e siècle qui a connu deux guerres mondiales, la bombe atomique et une menace de guerre nucléaire. Ajouté à cela, les évènements du XXI^e siècle dont les attentats terroristes, les découvertes numériques et technologiques rapides, les diverses possibilités de transformations et du développement du génome humain, ont rendu ces thématiques plus pressantes et plus présentes dans la scène médiatique et littéraire. Les concepts et les imaginations sont intarissables, on voit l'homme dans le futur comme une machine, un cyborg qui remplacera l'humanité. Plusieurs œuvres ont traité cette question sous forme de satire, de thriller et de romans de l'absurde.

C'est souvent la peur d'une guerre ou d'une explosion nucléaire qui sont à l'origine du roman postapocalyptique. Nous retrouvons les origines de cette thématique dans la guerre froide où pesait la menace d'une guerre nucléaire qui détruirait la terre entière. Cette menace demeure d'actualité puisque le développement des centrales nucléaires est toujours en croissance. Le roman de Djilali Beskri donne en effet une vision de la planète Terre détruite à cause d'une explosion nucléaire qui a éradiqué la planète entière et la majeure partie des humains. Le roman retrace avec détails les étapes qui ont conduit l'homme à créer une arme qui le conduira à son autodestruction. Dans ce roman, *Sindbad* fait un voyage dans l'espace et le temps et est transporté dans une planète de substitution temporaire. Il y retrouve des humains en errance et dans la désolation à cause de la perte de la Terre. Les habitants commencent à restituer et à raconter à *Sindbad* les évènements qui ont conduit à son explosion. C'est en effet par une conquête de l'espace que tout à commencer, l'homme voulait investir l'espace, y habiter et l'utiliser pour assoir des fins personnelles. Il créa des « *des centaines, voire des milliers de bases de vie en orbite, ont commencé à se proliférer à la limite de l'atmosphère* » (p. 82). En conséquence, une nouvelle forme et mode de vie s'installa et les habitants de l'espace ont commencé à évacuer « *leurs déchets à partir de trappes vers la croûte* » (p.83) Les conséquences de cela ont été néfastes sur la planète puisque l'eau est devenue polluée, l'aire chargé de Carbonne et de gaz toxique et « *les échappées radioactives des centrales nucléaires, ont provoqué un réchauffement de la planète. Plus tard, des maladies contagieuses ont décimé le reste des populations [...]* *Le nouveau monde a commencé à son tour à dégénérer* » (p. 83). L'accumulation et la

concentration de ces éléments néfastes a conduit la Terre l'explosion et a condamné les humains à une errance dans l'espace à la recherche d'une planète de substitution.

Suite à la catastrophe qui a éradiqué la planète Terre, les humains n'ont d'autres choix que de se remémorer le passé glorieux de leur planète et à éprouver la nostalgie d'une civilisation perdue à jamais. Les protagonistes du roman de Djilali Beskri éprouvent la nostalgie d'un passé lointain mais réel dans lequel l'humain vivait en paix et où la science était au summum de son essor. Lorsque *Sindbad* rencontre les humains dans le futur, ces derniers lui racontent le passé glorieux de leur civilisation avant la dérive de l'homme. Se remémorer est une catharsis pour ces humains qui frôlent la folie à cause d'une grande perte qui leur a coûté leur terre, leur avenir et les a déshumanisés. Avant qu'il ne dérive par un mauvais usage de la science et de la technologie, l'homme est arrivé à l'apogée de la science et a pu se garantir une vie, un quotidien et un avenir tranquille et serein. Cette partie de l'Histoire de la planète Terre est raconté par le personnage féminin *Zahra* qui s'est approprié la tâche de sauver l'humanité en errance et de lui trouver une planète de substitution. Elle raconte à *Sindbad* par une narration rétrospective les réalisations scientifiques de l'homme avant la dérive : « *Nous vivons sur la même planète que vous. La Terre ! La science y avait fait un pas fulgurant dans le cheminement de l'apprentissage de l'homme.* » (P. 81). Devant le désastre planétaire dont il témoin, *Sindbad* se voit lui aussi nostalgique de sa patrie et de la civilisation abbasside dont il est issu et commence à son tour à se remémorer nostalgiquement le passé glorieux de cette civilisation. *Sindbad* se remémore tout d'abord le calife Haroun Er-Rachid qui régna et gouverna son peuple avec loyauté et justice. Ce dernier encourageait les découvertes dans tous les domaines « *l'art, la poésie, la médecine et l'astronomie* » (p.80). *Sindbad* se rappelle ensuite la grandeur de la civilisation abbasside et de la ville de Baghdâd qui hébergeait différents peuples, cultures et traditions et c'est de cet amalgame qu'elle tirait sa force :

« Des savants du monde entier viennent à Baghdâd s'abreuver des connaissances mises à leur disposition dans la plus prestigieuse bibliothèque de l'Orient. Toutes les cultures cohabitaient en harmonie. » (p.80)

L'une des caractéristiques du roman post apocalyptique c'est qu'il met en scène une société qui a bafoué ses valeurs, ses principes et son éthique. Si la Terre a explosé

engendrant une apocalypse mondiale, c'est premièrement à cause du réchauffement climatique et des effets néfastes du nucléaire. C'est aussi à cause de la subversion et du renversement des valeurs éthiques et morales de l'homme, ce dernier ne fixait plus de limites à ses expériences et pour satisfaire un besoin incontrôlable de tout connaître et par son obsession de vouloir tout posséder, il a détruit le naturel pour recréer le monde à sa façon. Le personnage *Zahra* donne à *Sindbad* l'exemple de la naissance qui a tant attiré et suscité les interrogations et les expériences. Dans le passé de ce peuple déchu qui erre dans le futur intergalactique, l'homme a forcé et abusé de la science :

« La science ne voyait plus en la création de la vie un processus naturel et spirituel, mais plutôt une action mécanique où le hasard était totalement absent. Cette nouvelle compréhension du monde débarrassa l'homme de ses anciennes valeurs, telles que la vertu et l'humilité pour ne cultiver que l'égoïsme et le désir » (p. 82)

Le roman de Djilali Beskri met l'accent et insiste sur l'impact considérable de l'absence des valeurs dans une société. Il montre ainsi le regret et l'obscurantisme dans lequel vit à présent le peuple survivant à l'explosion de la Terre. La narration de *Zahra* est plaintive et pleine de contrariété, quand elle se remémore les origines du mal qui a détruit l'humanité elle exprime ses remords mais aussi des reproches et des accusations :

« Le paroxysme dans notre monde fut atteint lorsque l'homme a découvert les secrets du cerveau. Il a décidé alors de créer un nouvel ordre éthique [...] Cela a fini par la rupture de la communion avec la force céleste [...] Arrogant et sans scrupule, il s'est substituer à son créateur » (p.82)

Ce discours de *Zahra* ne peut qu'influencer le lecteur qui se rallie à la cause humanitaire et militante de ce personnage féminin qui défend les valeurs humaines et éthiques. Ceci est en effet une forme de mise en garde de la part de l'auteur. Il nous montre à travers *Sindbad* et *Zahra* une vision du monde futur et nous offre une vision futuriste des conséquences plausibles d'un présent altéré.

Le roman post- apocalyptique de Djilali Beskri ne montre pas seulement la peur d'une apocalypse, mais montre du doigt aussi la responsabilité de l'homme dans le désastre et le chaos. L'être humain est le premier responsable de sa propre déchéance, ou du moins a contribué de manière considérable à la dégénérescence de sa planète. Ce point est abordé dans le roman quand *Zahra* montre comment les humains ont, par un usage nocif de la science, détérioré la nature, pollué l'atmosphère, usé les eaux potables au point où « *Les rares forages donnant de l'eau potable provoquaient des guerres inlassables.* » (p.83)

L'homme a une grande part d'implication dans le devenir de sa planète et à cause de son égoïsme et de sa cupidité il a utilisé et consommé toutes les ressources de la Terre et les conséquences ont été très néfastes. Au final, sa réaction n'est autre qu'une réfutation de son implication dans l'explosion de la Terre : « *Les religieux en ont incombé la faute aux scientifiques, les scientifiques l'ont imputée aux politiciens qui, à leur tour, ont accusé les argentiers.* » (p.83)

Le roman de Djilali Beskri est un roman post apocalyptique qui met en scène une apocalypse qui détruira la Terre et achèvera l'humanité entière tout en montrant aussi la vie des rescapés et leur souffrance postapocalyptique. Nous avons commencé par montrer les thématiques de ce nouveau genre littéraire en commençant par le thème de l'apocalypse autour duquel tournent toutes les actions de la narration. Il est en effet l'évènement central qui va coordonner et engendrer les différentes étapes du récit. Nous avons ensuite montré comment le peuple survivant d'une telle catastrophe exprimera la nostalgie des temps passés et cela apparaît dans le roman à travers deux réminiscences : la première concerne *Sindbad* qui se remémore la civilisation abbasside, son développement scientifique et sa richesse culturelle qui font d'elle le centre de tous les échanges d'antan, la deuxième concerne les souvenirs de *Zahra*, une des rescapés de la catastrophe qui va raconter à *Sindbad* le passé glorieux de la Terre et comment petit à petit la perte des valeurs humaines et morale. Le roman post apocalyptique montre aussi la part de responsabilité de l'homme dans sa propre destruction, il éveille les esprits en transmettant une éducation écologique et de responsabilité civile.

Le 8 ème voyage de Sindbad est un récit fictionnel de la fin du monde. Après la fin du monde et la disparition de toute forme humaine et au moment où l'on penserait

que raconter l'Histoire n'est plus possible puisqu'aucun survivant n'a la possibilité de le faire, *Sindbad* interviendra en témoin de cette eschatologie et sera le personnage qui rendra l'historisation de l'apocalypse possible.

3. Fantastique et réalisme magique

La notion de réalisme magique a fait son apparition dans les années 1925 dans la critique d'art et la critique littéraire pour définir les œuvres littéraires ou artistiques dans lesquels des événements qualifiés de magique, de surnaturels ou d'irrationnels intervenaient dans un espace réel ou qualifié de réaliste comme un espace géographique, historique ou culturel réel. Le réalisme magique donne à l'œuvre une dimension onirique et irrationnelle :

« Deux vues opposées du monde (une rationnelle et une magique) se présentent comme si elles n'étaient pas contradictoires, par l'intermédiaire des mythes et des croyances des groupes ethnoculturels pour lesquels cette contradiction n'advient pas »²¹⁸

La prédisposition des écrivains à mêler réalisme et merveilleux a toujours existé en littérature comme le montrent les écrits de François Rabelais et de Voltaire, dans *Don Quichotte*, et dans la tragédie grecque, mais c'est dans le Québec et le sud-Américain que ce mouvement a pris plus de proportions pour devenir par la suite un phénomène mondial. Les écrivains qui écrivent le plus ce genre littéraire sont Gabriel García Márquez, Salman Rushdie et Toni Morrison dont les œuvres se sont dispersés partout dans le monde. S'il s'est plus proliféré dans ces pays que dans d'autres, c'est parce que le folklore y tient déjà une part très importante et les écrivains accordaient déjà une place importante au surnaturel dans leurs productions littéraires. Mais le concept n'a pas les frontières bien définies et le débat taxinomique est toujours en cours, désigné en littérature francophone comme réalisme merveilleux, il est d'autant

²¹⁸ HERMAN, Luc. Concepts of realism. European studies. In *American Literature and Culture*, Rochester- N.Y, Camden house, 1997, p.122.

plus complexe à définir que les variantes qui ont découlent. Mais les caractéristiques sur lesquelles s'entendent la plupart des théoriciens sont les suivantes : la présence d'éléments surnaturels qui vont au-delà de notre vision rationnelle du monde, la vision donnée par le réalisme magique est valide et acceptable aux yeux du lecteur, la pluralité des narrateurs et des voix narratives permet la manipulation de la chronologie, le réalisme magique est créé sur un monde réel et donne des indices réels afin que le lecteur reconnaisse le contexte socioculturel du texte.

De manière générale, le but du réalisme magique est de mettre l'accent sur la partie irrationnelle et fabuleuse de la réalité et comment celle-ci intervient dans notre (nous lecteur) compréhension le réel. Il est aussi très sollicité par les écrivains postmodernes qui veulent transgresser l'image réaliste et promouvoir le surréal et le mythique. Les critiques voient aussi que la littérature postmoderne revendique souvent ce genre en raison du fantastique, de la science-fiction, du surnaturel et du merveilleux qui répondent à leur volonté de présenter des œuvres qui soient à l'image du monde contemporain, un monde qui n'a plus de frontières entre le possible et l'impossible, un monde qui est aux prises avec le réalisme un monde qui n'est pas stable.

En partant de cet historique et de cette définition du réalisme magique, nous avons remarqué que *Le 8^{ème} voyage de Sindbad* porte en lui les caractéristiques de ce mouvement littéraire caractériel du postmodernisme. Le réalisme magique dans ce roman se caractérise par l'utilisation de codes surréalistes divers qui interviennent dans le réel. Dans ce roman nous retrouvons le mélange du surréal dans le réel. Le récit bascule du temps historique, où il évoque l'époque de Haroun Er Rashid, au futur avec son développement technologique vertigineux. Un monde bizarre où l'homme vit dans l'espace, cohabitent dans des planètes inexistantes aujourd'hui dans le réel. Les êtres monstrueux et horribles qui peuplent ce monde (des gnomes et autres créatures surnaturels qui n'ont pas forme humaine à cause des troubles génétiques) sont mélangés avec un personnage issu d'un conte des *Mille et Une Nuits* (Sindbad) et avec des personnages historiques issus de l'Histoire. Ce mélange des codes est caractéristique du réalisme magique qui privilégie le brassage des éléments surnaturels.

Ce roman est loin d'être un roman réaliste et contient beaucoup d'éléments qui frôlent le paranormal et surnaturels. Ainsi, notre propos dans cette partie de l'analyse

est de relever les points de manifestation du réalisme magique dans ce roman et de montrer comment l'auteur arrive à mélanger dans sa fiction le surréel et le réel sans que cela ne perturbe et ne trahi la véracité du récit. Nous allons montrer que ce roman exploite les caractéristiques du réalisme magique. Comment réalité et magie coexistent ensemble ? Comment arriver à faire intervenir l'irrationnel et le surnaturel sans que le statut de l'œuvre ne soit perturbé ? Quels sont les manifestations narratives du réalisme magique dans ce roman de Djilali Beskri ? Quelles sont les spécificités maghrébines/algériennes de ce genre ?

Pour répondre à ces questions, nous allons tout d'abord montrer les différents éléments surréels qui interviennent dans le roman et montrer ensuite comment l'auteur arrive à faire d'eux des éléments banals dans sa narration.

L'une des caractéristiques majeures du réalisme magique est qu'il entame la narration de faits réels avec des références au monde réel, le roman prendrait même la trace du réalisme. Sauf que, ce récit réaliste est très vite perturbé par des événements surnaturels qui, malgré leur étrangeté, ne vont pas bouleverser le réalisme du récit. Des événements complètement imaginaires et surréels interviennent dans un espace et un temps réel. Sindbad passe de l'historique VIII^e siècle au temps de la civilisation abbasside dans la capitale Bagdad à l'an 2224 du futur et ces deux temps complètement opposé existent dans le même récit. Le cadre dans lequel interviennent ces éléments surnaturels est identifiable ; il s'agit d'un espace et d'un temps réel.

D'un côté nous avons le récit qui commence par temps historique. En effet, le roman bénéficie d'un ancrage social et temporel réel, il s'agit de l'époque de Haroun Er Rashid. C'est un cadre temporel et historique reconnaissable par l'ensemble des lecteurs de ce roman. Sindbad retourne de son septième voyage à Bassora en l'an 796 après Jésus-Christ et y retrouve le grand calife de cet époque abbasside : « *Baghdâd, la splendide citadelle de l'Orient [...] dérivée de l'Islam et des mathématiques, cité des sciences et de la poésie* » (p.12). Jusque-là le lecteur se retrouve dans l'univers du conte, c'est comme s'il s'agissait d'une suite logique de ce qui s'était passé dans le conte où *Sindbad* retournait après chaque voyage à Baghdâd et entamait la narration de ses aventures. Sindbad du roman va faire la même chose, va raconter ses aventures au calife Haroun Er-Rachid qui se trouve très intéressé et amusé par les événements. Dans ce cadre temporel et historique, les événements sont normaux, il y a une linéarité, une

logique d'enchaînement, les actions se succèdent l'une après l'autre. Cependant, ce temps sera perturbé par le voyage de *Sindbad* dans le futur. Ceci commence quand Sindbad reçoit et actionne « *un étrange objet, à la forme des plus bizarres* » (p.15). Cet objet est le déclencheur du voyage dans le temps, il est l'élément qui va perturber le récit et faire basculer tout le roman d'un passé à un temps futur et d'un espace historique réel à un espace futuriste fictif. *Sindbad* sera projeté dans « hors temps », dans un monde bizarre où l'homme vit dans l'espace, cohabitent dans des planètes inexistantes aujourd'hui dans le réel. Les êtres monstrueux et horribles qui peuplent ce monde (des gnomes et autres créatures surnaturels qui n'ont pas forme humaine à cause des troubles génétiques) sont mélangés avec un personnage issu d'un conte des *Mille et Une Nuits* et avec des personnages humains. Ce mélange des codes est caractéristique du réalisme magique qui privilégie le brassage des éléments surnaturels. L'apparition de tout événement ou de tout personnage surnaturel ne sera pas perçu comme inhabituel, c'est un monde futur où le fantastique est perçu comme habituel et banal. La présence des éléments réels va même diminuer le choc du lecteur et les frontières qui existent entre le réel et le surnaturel ne seront plus perçus par le lecteur et ce grâce à l'enchâssement du réel dans le surnaturel.

Dans la société maghrébine, les superstitions, les croyances locales, le surnaturel et le paranormal ont une place assez dominante dans l'esprit des populations. Le conte comme tous les genres folkloriques font partie de cette culture et l'écrivain ne peut transcender cette réalité en écrivant sur cette société. Tous ce qui est en rapport avec le folklore a un impact sur la réception de l'œuvre parce que le folklore fait partie intégrante de la réalité des lecteurs maghrébins. Les croyances folkloriques sont introduites dans ce roman à travers le conte des *Mille et Une Nuits*. N'oublions pas que ce recueil est connu pour ces symboles, ses images et ses personnages surnaturels comme les « djinns », les « ifrits » et les fées. Djilali Beskri fait appel au conte et au personnage mythique Sindbad et le met en contact avec une réalité et une personnalité historique : la civilisation abbasside au temps du calife Haroun Er-Rachid. Ce conte va permettre à l'auteur d'insérer de manière très habile le surnaturel et le merveilleux dans le réel de son roman, il lui servira de perche entre le réel de l'Histoire et le fantastique du conte. Le folklore lui permet aussi d'atteindre plus facilement son objectif, le lecteur ne s'étonnera pas de voir Sindbad faire un huitième voyage puisqu'il a déjà fait sept

voyages dans le conte qui, en plus, étaient des voyages merveilleux et fantastiques où les animaux mythiques tel que le « Rokh » ont déjà fait leur apparition. Le lecteur déjà habitué culturellement à entendre des histoires merveilleuses, à croire l'existence d'objets surnaturelles, ne sera pas étonné en lisant ce roman.

Des évènements complètement imaginaires et surréels interviennent dans un espace et un temps réel. *Sindbad* passe de l'historique VIII^e siècle au temps de la civilisation abbasside dans la capitale Bagdad à l'an 2224 du futur et ces deux temps complètement opposés existent dans le même récit. Le cadre dans lequel interviennent cet élément surnaturel est identifiable ; il s'agit d'un espace et d'un temps réel. Mais ils sont confondus avec des éléments imaginaires, fantastiques et de science-fiction sans que cela ne perturbe le réel de la fiction. Le roman de Djilali Beskri met en scène des êtres qui ne peuvent appartenir qu'à un monde imaginaire, ils ont des pouvoirs surnaturels comme l'exemple du personnage maléfique « Vajga » définit comme « *un être doué pouvoir de conspiration tel qu'elle est capable de mettre un individu en conflit avec lui-même* » (p.613). En effet, les personnages du roman sont détenteurs de pouvoirs qui dépassent les capacités humaines, ils sont capables de lire dans les pensées, de prévoir le futur et de voir le passé. Ceci est le cas des gnoks « *un être à la forme étrange surgit de nulle, s'empare de Sindbad et s'envole d'une parcelle de mur à l'autre en le cognant contre les parois* » (p.130). Ces êtres surnaturels ont une autonomie, une existence justifiée dans l'univers du roman. Et ce sont souvent les explications données qui banalisent leur apparition parce qu'elles diminuent le choc et c'est à ce moment qu'apparaît la capacité de l'écrivain à faire justifier le surnaturel, à rendre possible l'impossible. Dans le roman, c'est à l'aide des anachronies narratives (prolepses et analepses) que l'auteur arrive à faire un retour dans le temps pour expliquer l'évènement et le rendre acceptable. Tel est le cas des gnoks, des êtres qui ont été génétiquement modifiés. L'auteur explique comment l'homme est arrivé à percer les secrets de la génétique et comment il a entrepris un travail de modification afin de se substituer au créateur et de concevoir sa propre création humaine. Ces expériences ont été néfastes pour l'humanité, au lieu de créer des humains, il a créé des « *êtres avec des malformations biologiques* » (p.125). La logique des explications de l'auteur fait que ces évènements peuvent être étonnants sans toutefois être considérées comme impossibles.

Pour voyager dans l'espace, le bateau de Sindbad va se transformer un vaisseau spatial et sera doté de la capacité à voler. Et pour rendre l'évènement plus étonnant, l'auteur fera voyager le calife Haroun Er-Rachid à bord de ce vaisseau afin de survoler la cité de Baghdâd d'en haut, ce qui était impossible dans le passé : « -Ceci est un vaisseau de l'espace Monseigneur. Il remplace les chevaux et les bateaux à voiles que nous utilisons aujourd'hui [...] Il n'y a pas brin de magie dans tout cela. » (p.20). Et puisque les éléments magiques sont présents dans ce genre comme étant ordinaire, le calife n'est pas surpris de survoler Baghdâd :

« Lorsque le véhicule spatial survole Baghdâd, le calife admire sa cité, illuminée par des milliers de torches. Il n'a jamais douté de sa beauté, mais le spectacle qui s'offre à ses yeux est saisissant »
(p.20)

Pourquoi mélanger réalisme et magie si l'on veut écrire un texte qui sort de l'ordinaire ? Pourquoi ne pas écrire directement un texte où la magie est le code prépondérant ? Pourquoi intégrer la magie dans un monde réel ? Ces questions nous ont occupés l'esprit et nous sommes tournés vers les théories du réalisme magique pour leur trouver réponse. Et nous avons trouvé que le texte Réaliste Magique insère la magie en tant que code contestataire, un code qui va à l'encontre des règles du réel et qui va conséquemment les défier et les brouiller. Cela leur permet de transgresser les normes du réel mais surtout de critiquer implicitement la société. Effectivement, pour beaucoup de théoriciens du réalisme magique c'est la volonté de contester la réalité et de critiquer la société qui pousse les écrivains à utiliser ce mélange entre le surnaturel et le réel. Ceci traduit leur volonté de changer le réel et de transformer la réalité. D'ailleurs les critiques insistent beaucoup sur la relation étroite entre le réalisme magique et le contexte sociale. En effet, la fusion de deux codes : différents le réel et la magie, permet de porter un nouveau regard sur le réel. Ce regard est souvent critique du contexte social et fait ressortir, accentue la lumière sur des valeurs parfois effacées dans notre monde contemporain. La relation entre le réalisme magique et la sociocritique est très étudiée dans la critique littéraire parce que ces œuvres sont censées refléter le contexte social de leur apparition. A priori, c'est l'abondance des repères socioculturels qui a interpellé la sociocritique. En effet, le réalisme magique offre une nouvelle vision (un peu insolite) de la réalité (une réalité transformée par les

événements surnaturels) et amène le lecteur à poser un nouveau regard sur elle. Le roman de Beskri est très révélateur du contexte de sa production il expose une société aux prises avec les valeurs sociales et éthiques. Le roman imbrique plusieurs histoires qui passent du personnel au politique, mais toutes ont pour but de briser le silence, parce que la multiplicité des voix narratrices permet la prise de parole des voix refoulées, oubliées, refusées.

« le réalisme magique permet de déguiser des critiques radicales en contes innocents servant à élaborer de nouveaux paradigmes [...] Le réalisme magique répond aux enjeux de son temps : une recherche du sacré et des traditions anciennes face à un monde matérialiste; l'opposition à la mondialisation, au totalitarisme, aux guerres, au néo-impérialisme et à la destruction de la nature; la quête d'identité dans un monde de plus en plus homogène et, bien sûr, la reconstruction d'une spécificité culturelle »²¹⁹

Le genre est peut-être plus réel que le réalisme, il met en lumière des réalités hyperboliques saisis rapidement par le lecteur : « *Des révolutions idéologiques et politiques sont à la base du réalisme magique [...] les révoltes [...] se transmutent dans les hyperboles de ses écrivains.* »²²⁰. Nous développerons avec plus de détails dans le chapitre suivant dans lequel nous ferons une analyse des typologies de discours véhiculés par le roman, y compris le discours social contestataire et dénonciateur.

Le réalisme magique privilégie la présence de plusieurs voix narratives. Il n'y a pas un seul discours dominant, mais plusieurs voix. Cette manière d'écrire donne la voix à toutes les voix d'habitude marginalisées ou refoulées. Ainsi, ces voix vont multiplier les focalisations narratives et les personnages narrateurs, donnant lieu à une polyphonie dans le texte. En conséquence, cela permet de donner plusieurs points de vue et plusieurs visons d'un même événement. Il y aura des voix « réalistes » et des voix « magiques ». Dans le roman, apparaissent à un certain moment des personnages

²¹⁹ ROUSSOS, Katherine. *Décoloniser l'imaginaire : le réalisme magique chez Maryse Condé, Sylvie Germain et Marie NDiaye*, Paris, L'Harmattan, 2007. p. 17-19.

²²⁰ Idem, p.17

nommés « les nomades » : « *Ce sont des nomades ! ils n'ont pas besoin d'instruments, ils dialoguent avec le vent* » (p.96). Ces personnages sont les gardiens de la mémoire, ils protègent la mémoire de l'oubli. Conservateur de l'Histoire, ils gardent en mémoire tous les événements de la planète Terre, tout ce qui s'est passé, ce qui se passe dans le présent et sont même capables de voir ce qui se passera dans le futur.

« - Vous savez ma fille, nous les nomades [...] C'est dans la conversation avec la nature que nous trouvons la joie. Chaque endroit où nous nous asseyons, chaque objet que nous caressons, chaque brise que nous respirons, nous raconte une partie de l'histoire de l'homme et de sa petite contribution dans cet univers » (p.100)

C'est ainsi que le plus vieux d'entre les nomades arrive, en posant ces mains sur la tête de Zahra, à voir dans le futur de l'humanité. Il verra que la planète de substitution de la Terre existe réellement et que le peuple sera sauvé : « - *Bahia existe. Allez mon enfant, que la lumière de l'Eternel éclaire votre chemin !* » (p.101)

Les nomades ne sont pas les seuls à raconter et à protéger l'Histoire de l'oubli, Sindbad est le premier personnage qui va raconter et faire connaître la civilisation abbasside au peuple futuriste. Il va, grâce à des figurines, raconter l'Histoire abbasside à Zahra qui découvre le passé cette civilisation :

« - Non, je regardais les éclats de lumière, dit la princesse en lui désignant les belles figures en porcelaine incrustées sur la rampe en bois de la poupe.

Ces images représentent la vie de mon peuple.

J'aimerais que tu m'en parles. » (p.80)

Les objets sont aussi les gardiens de la mémoire et permettent sa pérennité. Du récit de *Sindbad*, le récit passe au récit de *Zahra* qui racontera à son tour la déchéance progressive de la planète Terre et comment petit à petit l'homme a perdu le contrôle de ses actes et a fini par s'auto détruire. Le récit continuera ainsi de donner à chaque personnage la voix afin qu'il puisse donner son avis sur les événements et donner ainsi plusieurs perspectives de vues.

A la lumière des caractéristiques que nous avons dressées au départ sur le réalisme magique, nous sommes en mesure de considérer le roman de Djilali Beskri en

tant que roman Réaliste Magique. Le réalisme magique apparaît dans plusieurs niveaux du texte : dans le changement entre les temps qui fait passer habilement le texte d'un temps historique à un temps futuriste, dans la narration à travers la présence d'éléments et de personnages surnaturels qui défient les lois du réel ainsi que l'utilisation du folklore comme source d'inspiration pour créer un brouillage chez le lecteur. Le secret du texte Réaliste Magique réside dans sa capacité à faire coexister ces deux codes (réel et magique) sans pour autant choquer le lecteur. Le réalisme s'interfère avec habileté dans le fantastique sans créer un malaise chez le lecteur. Nous avons ainsi montré comment l'écrivain arrive à faire cohabiter le réel et le surnaturel grâce à des techniques de brouillage narrative. Des références historiques sont mélangées à des éléments merveilleux. L'auteur arrive avec beaucoup de souplesse à faire passer le lecteur d'un monde à un autre. Il emmène le lecteur dans un monde lointain du réel mais qui reste tout naturellement basé sur la réalité. Son roman est une combinaison entre un monde quotidien et réel avec un monde fantaisiste éventuel. Nous avons aussi montré que le mélange de ces deux codes n'est pas uniquement esthétique et qu'il a une visée critique. En effet, la subversion et la transgression du réel par la magie a pour but de critiquer le contexte socioculturel dans lequel est apparu le texte. C'est en conséquence pour ce caractère transgressif et subversif que le réalisme magique est considéré comme un phénomène littéraire lié au postmodernisme. Il donne la voix à plusieurs personnages dont chacun dénonce une idéologie, un fait, un abus. Par la pluralité des focalisations narratives dans le récit, l'auteur donne la voix à plusieurs personnages même les marginaux d'entre eux. Par l'incantation du texte, le lecteur est transposé dans un nouveau monde diégétique où l'étrangeté est banale. La magie est un outil qu'utilise l'auteur pour arriver à une prise de conscience chez le lecteur, à faire passer ses discours militants et engagés.

4. Le *space opera* comme sous-genre

Connu plus particulièrement dans le monde du cinéma, le *space opera* ou l'opéra de l'espace est un sous-genre de la science-fiction qui met en scène des événements dramatiques se déroulant dans l'espace. Apparu en premier en tant que terme péjoratif désignant les récits qui transposent dans l'espace intergalactique des scènes déjà connus dans des récits d'aventures passés sur terre. Ce terme s'est ensuite métamorphosé pour

désigner tout récit d'aventure qui se déroule dans l'espace loin de la terre ferme. Vers les années 1970, avec l'apparition de certains films comme *Star Trek* et *Star Wars* qui ont eu un succès phénoménal et mondial, certains écrivains britanniques vont essayer de donner une nouvelle vie aux œuvres littéraires qui s'inscrivent dans le *space opera* en introduisant dans leurs fictions les nouvelles technologies de communication et d'information et en ajoutant des personnages et des lieux plus complexes et plus modernes. Cette volonté s'est étendu jusqu'aux années 2000 où des auteurs comme Weber David vont continuer à actualiser le *space opera* en traitant des thèmes militaristes. Ce sous-genre littéraire connaît lui aussi des problèmes taxinomiques, mais il n'en demeure pas moins que les théoriciens s'entendent sur certaines caractéristiques majeures. Le sous genre *space opera* prend comme problématiques des thèmes universels voir interplanétaires, ce qui rejoint les enjeux de la science-fiction. Ses actions se déroulent dans l'espace ou dans une planète lointaine de la Terre. Il intègre aussi des technologies qui pourraient éventuellement exister dans le futur et prévoit des découvertes sociales ou de nouvelles explorations territoriales. En prenant en considération ces caractéristiques, nous allons analyser leur inscription dans le roman de Djilali Beskri puisqu'à priori il cumule dans son espace textuel un certain nombre de ces caractéristiques : quelles sont donc les manifestations du *space opera* dans *Le 8ème voyage de Sindbad* ?

La première caractéristique du *space opera* est la transposition des problématiques de la Terre dans l'espace intergalactique. Le roman parle en effet de l'inégalité sociale et raciale entre les humains. En occupant les nouvelles planètes de l'espace, l'homme a transposé ces agissements racistes et discriminatoires, ainsi, seuls les riches vivent dans la décence, les pauvres sont voués à l'esclavage. Effectivement, l'écrivain voit dans le monde futur le retour de l'esclavage, de la servitude et de l'assujettissement : « *Les déshérités étaient restés sur la Terre ferme. Ils travaillaient dur dans d'immenses centrales nucléaires pour fournir l'énergie nécessaire aux nouvelles villes.* » (p.83). Le roman montre comment la nature humaine est restée elle-même, avec son avidité, sa voracité et sa rapacité. La détérioration, le dégât et le dommage irréversible causés à la Terre n'ont pas été suffisants pour permettre une prise de conscience à l'homme :

« Vous tenez de perpétuer dans l'univers toutes les erreurs que nous avons déjà commises sur la Terre ! » (p.85)

Sur la planète Monkara (une planète temporaire qui héberge les humains après l'explosion de la Terre) l'homme n'échappe pas à des problèmes d'ordre social comme le confirme le passage suivant :

« Nous avons installé une soi-disant justice assise sur une forme d'égalité basée sur « deux poids, deux mesures ». Cela a engendré un choc intercommunautaire et une haine sans pareille des sujets envers leurs représentants qui ont travesti le droit civique, la liberté, la morale et la conscience naturelle ! » (p.57).

Le 8 ème voyage de Sindbad pose en grande partie le problème de l'exploitation des ressources naturelles de la Terre par l'homme, mais les problèmes économiques sont autant présents dans ce monde futur : « *Il ne peut y avoir de prospérité de commerce avec une monnaie hégémonique* » (p.58). La transposition de ces problématiques terriennes dans le monde futur permet de leur prêter un regard nouveau, de porter un regard externe sur les événements qui ont lieu sur Terre. L'auteur veut porter un message militant, montré comment l'homme peut faire le choix entre vivre en symbiose avec son environnement ou l'exploiter et le détruire.

Ensuite, les romans qui s'inscrivent dans le sous-genre de la *space opera* ont tendance à traiter la problématique de la gouvernance des sociétés la difficulté de la tâche. *Le 8ème voyage de Sindbad* parle de la dictature de certains gouverneurs qui veulent non seulement gouverner leurs sociétés, mais le monde entier. Ceci est le cas du personnage *Chakor* qui « *a pu imposer sa dictature de fer sur tout l'univers* » (p.45). Ce personnage représente l'absolutisme et l'autoritarisme de l'homme qui impose sa loi par la force et qui souhaite la soumission de tous les peuples. Le *space-opera* transpose des problèmes qui existent déjà sur Terre, la dictature et le désir immodéré de tout contrôlé n'est pas un phénomène futuriste, il a existé depuis longtemps, seulement, sa transposition dans un espace nouveau, un monde intergalactique, offre au lecteur un regard nouveau sur lui et lui permet de mesurer l'ampleur du problème et sa gravité.

Le *space opera* évoque aussi la question du devenir de l'humanité qui n'est pas toujours optimiste. Le roman, comme nous l'avons déjà évoqué, parle d'une

éventuelle substitution de l'homme par des robots, du remplacement des rapports humains par l'informatique, de l'explosion de la Terre et l'errance de l'homme dans l'espace. L'homme sera puni condamné à une perpétuelle souffrance : « *Depuis, la race humaine a été condamnée à l'errance dans l'espace* » (p.45).

Le *space-opera* prévoit aussi la création de nouvelles technologies comme c'est le cas des instruments de navigation qui peuvent envoyer une image virtuelle du bateau afin de leurrer les autres navires qui les pourchassent : « *-Nous ferons un silence absolu qui nous rendra totalement indétectables. Ainsi nous les obligerons à poursuivre notre image miroir* » (p.53). Les vaisseaux marins arriveront à atteindre la vitesse de la lumière grâce à des réacteurs ultra sophistiqués. Grâce à des techniques de localisation très développées, ils seront aussi capables de détecter et de « *dépister le trajet d'un écho dans l'espace* » (p.52). La création de nouveaux outils de combat comme les drones soldats qui font office de patrouilles volantes :

« Une sphère métallique à la forme d'un ballon de rugby fait irruption dans la salle et s'immobilise au-dessus de la foule, actionne une lentille semblable à un œil bleu, balaye la scène sur un angle de 180 degrés puis pivote sur elle-même et disparaît » (p.50)

Synthèse

L'objectif dans ce troisième chapitre était d'étudier la reconstruction postmoderniste du conte en relevant les caractéristiques fragmentaires du roman. Nous avons commencé par l'analyse de l'éclatement du narrateur qui revêt plusieurs formes et installe une polyphonie dans la narration. Le roman est aussi construit sur un flash-back qui bouleverse son organisation avec de nombreux retours dans le passé et des anticipations qui bousculent la chronologie. Ces anachronies cassent la linéarité et installent le désordre invitant ainsi le lecteur à réorganiser les morceaux disparates pour construire une trame continue. Ce roman de Djilali Beskri est difficile voire impossible à de le classer dans une catégorie générique. Tout d'abord, nous avons relevé les caractéristiques du genre postapocalyptique parce que toute la trame du roman est basée une apocalypse qui détruira la Terre et achèvera l'humanité entière. Nous avons commencé par montrer les thématiques de ce nouveau genre littéraire en commençant par le thème de l'apocalypse autour duquel tournent toutes les actions de la narration. Il est en effet l'évènement central qui coordonne les différentes étapes du récit.

A côté de ce genre, se côtoient d'autres sous genres littéraires propres à la science-fiction et nous avons aussi détecté les indices énonciateurs d'une *planète opera* et nous avons aussi relevé la présence dans la narration du Réalisme magique qui apparaît dans certains éléments et personnages surnaturels qui défient les lois du réel. Nous le distinguons aussi dans l'utilisation du folklore comme source d'inspiration pour créer un brouillage des codes. Le texte Réaliste Magique a cette capacité à faire coexister ces deux codes (réel et magique) sans pour autant choquer le lecteur. Le réalisme s'interfère avec habilité dans le fantastique sans créer un malaise dans la lecture. Nous avons ainsi montré comment l'écrivain arrive à faire cohabiter le réel et le surnaturel grâce à des techniques de brouillage narrative. Des références historiques sont mélangées à d'autres éléments merveilleux. Nous avons aussi montré que le mélange de ces deux codes n'est pas uniquement esthétique mais qu'il a une visée critique. En effet, la subversion et la transgression du réel par la magie a pour but de critiquer le contexte socioculturel dans lequel est apparu le texte. Et c'est pour ce caractère transgressif et subversif que le réalisme magique est considéré comme un

phénomène littéraire lié au postmodernisme. Il donne la voix à plusieurs personnages dont chacun dénonce une idéologie, un fait, un abus. Par la pluralité des focalisations narratives dans le récit, l'auteur donne la voix à plusieurs personnages même les marginaux d'entre eux. Par l'incantation du texte, le lecteur est arraché à son monde pour être transposé dans un nouveau monde diégétique où l'étrangeté est banale. La magie est un outil qu'utilise l'auteur pour arriver à une prise de conscience chez le lecteur, à faire passer ses discours militants et engagés.

Conclusion

Nous cette troisième partie, nous avons exposé les spécificités de l'écriture algérienne contemporaine. Notre démarche était basée sur le relevé et l'analyse des différentes techniques d'écritures liées à la postmodernité. L'analyse nous a permis de relever certaines similitudes entre les deux écritures. Les deux romans convoquent la figure de *Sindbad* pour sa mémoire, la civilisation abbasside et les valeurs dont il est porteur. Le choix de ce personnage est en effet très symbolique et nous avons montré comment son statut est renversé dans les deux réécritures pour servir les discours transgressifs des auteurs.

Nous avons d'abord commencé dans le premier chapitre par l'analyse de l'écriture de l'Histoire chez les deux romanciers. La réécriture de l'Histoire est en effet un trait majeur des deux textes qui offrent un terrain fertile au renouveau de cette pratique. Nous avons conclu de l'analyse que la réécriture de l'Histoire connaît une mutation profonde grâce à des techniques et des moyens diverses. Salim Bachi explore ce terrain par le biais de la « post-mémoire » qui est une mémoire seconde, celle de la génération qui n'a pas connu la guerre mais qui en ressent toujours la douleur et l'aliénation. Pour cela, il a mobilisé le personnage *Sindbad le marin*, figure emblématique des *Mille et Une Nuits* qu'il a détourné de son texte originel pour l'insérer dans un cadre historique traumatique. Dans *Amours et aventures de Sindbad le marin*, *Sindbad* est animé par une quête de sens qui le pousse à quitter son pays natal, il veut se libérer d'une mémoire trop pesante et le seul moyen de s'en libérer est de l'exhumer. En effet, envisager un futur serein ne peut se réaliser qu'après une réconciliation avec le passé. La mémoire est le lieu des souvenirs douloureux, mais aussi le lieu du soulagement et de la réconciliation.

Dans un contexte de violence renforcé par le terrorisme dans lequel il n'a connu que désillusion et échecs, *Sindbad* se sent captif de l'Histoire et incapable de se libérer du déferlement des images et des représentations de la violence qui submergent sa mémoire. Incarnant le personnage postcolonial et hybride par excellence, *Sindbad* n'a pas d'autres choix que de ranimer ses souvenirs pour tenter une réconciliation avec le passé et les origines. Le passé avec ses lourds souvenirs l'empêche d'avancer dans le futur et l'emprisonnent dans une Histoire cyclique.

Sindbad est en effet un personnage hybride, vulnérable et sans repères identitaires. Son identité complexe rajouté à sa mémoire chargée de souvenirs ensanglantés l'empêche d'avancer sereinement dans la vie. *Sindbad* brouille ainsi les repères et les modes d'identifications identitaires habituels et invite à l'exploration de nouveaux modes de l'être. *Sindbad* envisage ainsi le voyage comme réponse à ce questionnement et comme solution à sa situation. Petit à petit, le voyage géographique entamé se transforme en un parcours dans l'inconscient et son chemin devient sinueux et labyrinthique. Pour le refléter, le voyage géographique devient aussi sinueux et la perte sera la métaphore de son parcours mémoriel. En effet, l'écriture du texte reflète la dimension tragique du personnage, entre fragments, allusions éparses et hybridité générique, le roman est à l'image du parcours labyrinthique de son héros marginal.

Nous avons ensuite analysé l'écriture de l'Histoire chez Djilali Beskri qui, contrairement à Salim Bachi, ne se réfère pas à une Histoire et une mémoire collective réelle, mais use de l'anticipation en inscrivant son texte dans la science-fiction. Son récit d'apparence utopique mais dans la vraie visée est dystopique invite le lecteur à observer à travers un miroir déformant les dangers de l'avenir si l'on n'y prend pas garde. L'auteur critique l'absence de valeurs sociales, l'écrasement de l'individu sous le poids de la science qui déshumanise les relations sociales. Contrairement au roman de Salim Bachi qui se base sur des faits historiques réels, le roman de Beskri se façonne ses propres outils historiques sans toutefois en faire un récit merveilleux. Ces outils sont façonnés sur la base d'informations réelles sur le développement scientifiques et technologiques et des conditions du monde actuel. L'anticipation se base sur l'exploration de l'extrême contemporain. *Sindbad* qui débarque du passé en portant avec lui tout le prestige de la civilisation abbasside d'antan, devient dans ce roman le passeur de l'Histoire et le point d'ancrage et de référence pour la critique du monde futur qui s'avère dystopique.

Dans le deuxième chapitre nous nous sommes penché sur l'analyse des indices génériques de la postmodernité. Les deux auteurs ancrent leurs récits dans l'Histoire mais leurs techniques sont différentes : Salim Bachi utilise la post-mémoire et Djilali Beskri utilise la mémoire anticipée et imaginaire. Le texte de Bachi reconfigure une

mémoire refoulée et traversée par des récits fragmentés alors que le texte de Beskri interroge la fin du rapport à l'Histoire annoncée par les postmodernistes. Les deux romans remettent en cause l'appartenance générique unique d'un texte et prônent la fragmentation et l'hybridité à la lumière des théories postmodernes. Pour eux, la littérature doit refléter la fragmentation du monde et de l'identité de l'individu qui est loin d'être définie. Les deux auteurs se servent du conte des *Mille et Une Nuits* pour donner à leurs textes une empreinte traditionnelle mais aussi pour en faire un amalgame de genres, de récits et de discours.

Le roman de Beskri présente les caractéristiques génériques du genre postapocalyptique, mais cela n'empêche que d'autres indices en références avec d'autres sous genres s'imbriquent dans le récit initial. En effet, l'apocalypse convoque la notion d'horizon en tant que fin téléologique et en tant que champ de potentialités qui caractérisent un monde indéfini qui tend à disparaître, ce qui implique la délinéation de ses formes. L'écriture de Beskri exclue toute forme de récit linéaire et toute profondeur psychologique des personnages. Le roman de Bachi quant à lui fait appel principalement au collage générique et conte et roman se confondent dans une sorte de mosaïque générique très complexe. Son texte fusionne les schémas narratifs et les personnages, insère l'oralité des *Mille et Une Nuits* et mélange les situations d'énonciation.

CONCLUSION GÉNÉRALE

Le conte fait partie des récits fondateurs qui sont repensés dans l'air postmoderne. Cette démarche est compréhensible lorsqu'on se penche sur les caractéristiques génériques du conte et sur ses fonctions premières. Dès le départ, nous nous sommes interrogé sur le choix des auteurs de s'inspirer du conte pour l'écriture de leurs romans. L'attractivité du conte *Sindbad de la Mer* et la fertilité des *Mille et Une Nuits* ont donc occupé notre entière attention dans la première partie. Nous avons tout d'abord interrogé ses fonctions dans les sociétés qui l'ont construites et les raisons derrière sa longévité. Nous avons conclu que d'une part, le foisonnement des réécritures est dû à la multiplicité et l'infinité des lectures et des interprétations possibles de l'œuvre. La notion d'infini est d'ailleurs la plus représentative de cette œuvre dont le titre *Mille et Une* renvoie à la multiplicité de sens. D'autre part, nous avons montré comment le conte a servi autrefois à une interprétation du monde, il était le vecteur des règles sociales et des modèles à suivre, il est donc le choix idéal pour les auteurs qui veulent déconstruire cette sacralité traditionnelle. Notre réflexion s'est ensuite concentrée sur les qualités morphologiques du conte de Sindbad que nous avons décortiqué pour faire ressortir ses pouvoirs et ses points forts. A travers une analyse narratologique, des éléments génériques caractéristiques exclusivement des contes des *Mille et Une Nuits* se sont révélés à nous. Tout d'abord, le conte est propice à la modification parce qu'il propose un cadre archétypique très simplifié. Il est donc le genre traditionnel par excellence qui constitue une cible pour les écrivains qui veulent casser un genre univoque et le reconstruire selon une perspective postmoderniste. Aussi, d'apparence souvent simple, le conte fascine et attire par ses formules féériques et ses constructions malléables. Son imaginaire fait de lui un récit atemporel qui demeure d'une grande actualité, de même pour sa position frontière entre le merveilleux et le réel qui lui confère une réelle force d'attractivité. Mais le conte est surtout propice à la réécriture parce qu'il est un langage universel ancré dans les mémoires individuelles et collectives. Pour mieux illustrer son rapport à la psychanalyse, nous avons entamé le troisième chapitre dans lequel nous avons fait appel aux théories de Bruno Bettelheim et de Sigmund Freud sur la psychanalyse des contes de fées. L'analyse nous a permis de conclure que le conte a autrefois été créé par des sociétés qui l'ont chargé d'images archétypales communes et universelles. Cette caractéristique a fait de lui un récit qui parle à toute catégorie de lecteur, à l'enfant

comme à l'adulte. Ces structures universelles lui confèrent aussi la capacité d'atteindre les profondeurs de l'inconscient humain et d'ailleurs, pour ces raisons-là, le conte est défini comme étant un langage codé à destination de l'inconscient. D'après la comparaison que nous avons effectuée entre le conte et le rêve, il nous a été révélé que les deux fonctionnent de la même manière et que les mêmes images archétypales existent dans le conte et le rêve. *Freud* s'est même servi du rêve pour interpréter le conte. Les archétypes que nous avons relevés du conte sont des motifs récurrents dans les deux réécritures. En effet, ce rapport entre le conte et l'inconscient est exploité par nos écrivains pour qui, déroger à la symbolique originelle du conte leur permet de déroger à l'inconscient collectif

Cette première partie nous a permis de conclure que les réelles raisons derrière le choix de ce conte sont multiples. La volonté de déconstruire un genre traditionnel porteur d'archétypes et de structure morphologique traditionnelle est certainement la plus importante. Le conte est en effet dans le viseur des réécritures parce qu'il obéit à un schéma d'écriture traditionnel et parce qu'il a aussi un pouvoir non négligeable sur l'inconscient du lecteur. Déroger au conte reviendrait à déroger à ces archétypes universels que les postmodernistes cherchent particulièrement à déstabiliser et à déconstruire.

Dans la seconde partie, nous nous sommes concentrés sur le travail de déconstruction du conte. Nous avons analysé les transformations opérées au conte à travers ces trois systèmes fondamentaux : le système des personnages, du cadre spatio-temporel et le schéma narratif. La comparaison entre le conte et les deux romans a démontré que les auteurs se sont principalement attaqués en premier à la morphologie du conte et à sa structure narrative. Cette dernière est déconstruite pour mieux rendre compte de l'image du monde. Pour le cas des personnages qui se résument dans le conte à des moteurs d'actions désignés uniquement par leurs fonctions, les romans se les réapproprient pour en faire des êtres proches des personnes réelles. Le roman leur accorde plus de profondeur psychologique et les fait évoluer hors de leurs simples fonctions d'actants. Ceci est aussi le cas pour l'indétermination spatiale et temporelle qui évolue dans les romans pour côtoyer la vraisemblance.

Cette deuxième partie était divisée en deux chapitres dont chacun analysait une des réécritures. Dans le premier chapitre, nous avons pris à part le roman de Salim Bachi pour le confronter au conte de Sindbad et nous avons conclu que ce dernier fait évoluer son *Sindbad* dans un espace proche du réel, il crée une ville imaginaire nommée Carthago censée être le double de l'Algérie. Il attribue à cette ville un passé historique et une dimension identitaire réelle. Dans cette réécriture, le conte qui véhiculait des valeurs positives et héroïques est subverti et marginalisé. En effet, *Sindbad* se perd dans les chemins du monde, il est en errance et ne suit aucun itinéraire fixe. Alors qu'il avait une quête précise dans le conte, il perd toute motivation dans le monde contemporain et avance dans la vie sans objectif. *Sindbad* se transforme progressivement en un anti-héros qui n'accomplit aucun exploit glorieux et devient ainsi le marginal du XX^e siècle. Mais ce roman ne récupère pas uniquement le statut du héros *Sindbad*, il puise aussi dans l'érotisme des *Mille et Une Nuits*. Sauf que le *Sindbad* contemporain va renverser cet érotisme et le marginaliser, pour lui les femmes existent uniquement pour la consommation. La description du corps féminin se fait dans un langage provocant et transgressif au lieu d'être sensuel et érotique comme c'est le cas des *Mille et Une Nuits*. L'auteur a donné à son *Sindbad* une sexualité à l'image de son parcours, de sa mémoire et de son passé débridé et violenté. Le *Sindbad* marginal rompt avec la figure du protagoniste classique et passe du statut de héros du conte à l'anti-héros du roman. N'accomplissant ni prouesses ni exploits glorieux, il est plutôt son paradoxe, son reflet inversé et son double négatif.

Dans le cas de la réécriture de Djilali Beskri, l'espace-temps et les personnages du conte évoluent pour s'adapter au nouveau genre de science-fiction. Son roman prend comme commencement la situation finale du conte et *Sindbad* reprend le cycle des voyages entamés dans le conte. Les principales actions du conte se déroulent dans ce que nous appelons un hors-temps car l'ensemble des événements se déroulent dans une temporalité indéterminée et déstabilisante. Le temps avance d'ailleurs selon une binarité temporelle comme si *Sindbad* sortait de l'aire historique de Baghdâd pour entrer dans une nouvelle aire temporelle où les repères sont brouillés et inexistantes. L'espace fictif du roman est quant à lui une substitution de l'espace naturel du conte par un milieu urbanisé. A la place des îles et des palais, existent des villes modernes dotées de matériaux technologies. Le décor est modernisé et l'auteur puise ses

références dans le contexte contemporain des lecteurs et s'adapte à leurs attentes. Le lecteur pénètre plus facilement dans l'histoire en y trouvant ses propres repères actuels qui l'entourent.

Nous avons conclu cette partie par une synthèse comparatiste dans laquelle nous avons repris l'ensemble des conclusions de la comparaison. Les deux auteurs mettent en place des procédés de déconstruction et de subversion du schéma narratif du conte. Ils créent de nouveaux textes sur la base d'un texte déjà existant. Dans les deux réécritures, tout un système de transformations et de déconstruction est mis en place pour adapter le conte aux nouvelles fictions tout en laissant ce dernier transparaître en filigrane dans les nouveaux textes.

La troisième partie se focalisait sur la reconstruction postmoderniste du conte. En premier lieu, nous nous sommes intéressés à l'écriture de l'Histoire dans les romans postmodernistes. Nous avons montré en premier comment Salim Bachi fait appel à une postmémoire qui a pour but de combler un blanc identitaire et un passé indéterminé. *Sindbad* affronte dans ce roman une mémoire devenue trop pesante et entame un voyage dans lequel se reflètent toutes les tensions et les conflits de la guerre d'Algérie et de la décennie noire. Vivant dans un monde où il n'a aucun repère, ce personnage hybride endure une constante incertitude, il conçoit sa propre identité comme un ensemble complexe dont les éléments fondamentaux qui la constituent sont indéterminés. *Sindbad* a conscience de l'hétérogénéité de son héritage identitaire et de sa complexité. En effet, au lieu de cacher ou nier cette hétérogénéité, il la met en scène et l'affirme pour ainsi témoigner sur la violence qui a cassé son homogénéité. L'identité de *Sindbad* ne se conçoit pas à travers des modèles simples, mais par des modèles complexes et cela se traduit sur le plan littéraire par une hybridation générique qui reflète cette complexité. Le personnage hybride échappe aux catégories habituelles et la littérature qui le représente est conforme à cette cassure. L'errance du personnage hybride se traduit sur le plan littéraire par une instabilité et une fragmentation spatiale qui n'est autre que la traduction littéraire de son trouble identitaire. Elle retrace le parcours d'un personnage cherchant toujours son itinéraire dans les grandes villes aux repères inconnues.

Si Salim Bachi utilise le procédé de la postmémoire, Beskri utilise l'anticipation pour parler d'une Histoire à venir. Nous avons montré que son roman d'apparence utopique détient toutes les caractéristiques du roman dystopique postmoderne. Il invite le lecteur à observer de quoi pourrait être fait demain si l'on n'y prend garde aujourd'hui. L'anticipation a toujours occupée une place importante dans la littérature de science-fiction car bien qu'elle soit fictive elle se soucie de l'effet réaliste. De plus, la référence à l'Histoire réelle, renforce la dimension vraisemblante. Certains critiques considèrent même les fictions d'anticipation comme des romans historiques pour le futur. Parce que de la même manière que le récit historique cherche à éclairer le passé, le récit d'anticipation cherche à éclairer le futur en se basant sur la réalité et les angoisses contemporains. Le roman de Beskri fait vivre ses personnages dans un cadre historique et social qui oscille entre réel et fictif. *Sindbad* dans ce roman voyage dans un cadre pessimiste caractérisé par l'absence des valeurs humaines. Ce roman d'anticipation façonne ses propres matériaux historiques, il explore les thèmes actuels à l'aide de la science et des technologies.

En second lieu, nous avons centré nos recherches sur les indices génériques du postmodernisme. Nous avons remarqué que les romans de notre corpus ne peuvent être catégorisés dans une seule catégorie générique à part entière car la présence du conte est omniprésente. En effet, les deux auteurs ne reprennent pas uniquement le personnage *Sindbad* mais récupèrent aussi des épisodes complets du conte. Chez Salim Bachi, nous avons remarqué que l'errance et le statut hybride de *Sindbad* affecte le texte. De l'errance du personnage marginal, nous aboutissons à l'errance de l'écriture. De la marginalité du personnage découle une marginalité de l'écriture qui n'est ni linéaire, ni ordinaire. Effectivement, pour refléter la société et ses déconvenues, Salim Bachi reprend un célèbre personnage des *Mille et Une Nuits*, renverse son statut et crée sur sa base un nouveau personnage contemporain qui fait l'effet d'un miroir au monde dans lequel il vit. Le roman tout comme le personnage transgresse les normes du genre. Nous retrouvons dans le texte des sèmes diverses de la marginalité : *Sindbad* est marginal par la violence qu'il a subie, par sa sexualité débridée, par la misère, l'exil, l'errance, le déracinement et la clandestinité. Son itinéraire et sa quête l'inscrivent aussi dans la marge et donnent de lui l'image d'un voyageur en perpétuel errance qui traverse les pays nonchalamment de la même manière qu'il collectionne les conquêtes

féminines. Cette marginalité se répercute sur le tissu narratif qui se fait bousculé pour représenter la complexité de son personnage. Nous avons ainsi remarqué que le voyage dans le roman n'est pas uniquement géographique et nous avons parlé de « l'écriture en déplacement ». Effectivement, l'écriture s'adapte à son personnage et à son parcours, *Sindbad* voyage d'un lieu à un autre, d'un temps à autre et l'écriture voyage avec lui d'un genre à un autre donnant ainsi diverses assignations génériques au roman. Contrairement au conte qui véhiculait un discours sur l'uniformité et la stabilité, les romans postmodernes montrent l'impossible stabilité dans une catégorie, le monde doit être représenté par une écriture qui lui fait échos.

Le texte de Beskri investit quant à lui le terrain du genre postapocalyptique. Ce roman décrit une société future emprisonnée par un progrès destructeur. Il peint une société dirigée par un système dictateur et totalitaire et anticipe un futur inhumain où la machine se substitue aux relations humaines. L'état y est intrusif et omniprésent et empêche ses citoyens de construire une vie individuelle et personnelle. Ce roman est engagé et nous y retrouvons par exemple des appels d'urgences sur le réchauffement climatique, des prévisions sur une apocalypse qui détruirait l'humanité entière, et les dangers d'une substitution de l'humanité par un monde robotique déshumanisé. L'espace de la narration est imaginaire, fictif et l'auteur crée son propre monde anticipé. Il se sert du conte de *Sindbad* pour confronter le passé de la civilisation abbasside et le futur avec les menaces du chaos naissant. Il se base sur cette contradiction entre deux époques pour développer un discours sur le présent. *Sindbad* est le voyageur entre ces deux civilisations et entre ces genres littéraires. Le roman postapocalyptique de Djilali Beskri est à l'image de la société post-industrielle qu'il décrit. Ce roman dépasse même le simple cadre de la science-fiction pour inclure d'autres genres qui se prêtent à ce type de récit d'anticipation comme le postapocalyptique et la planète-opera qui deviennent des supports à cette forme particulière de science-fiction. Les auteurs invitent à la réflexion non seulement sur les phénomènes de la société mais aussi sur la littérature. Selon leur perspectives, les genres littéraires traditionnels comme le conte ne sont plus représentatifs du monde contemporain. Au lieu de rompre avec ces récits fondateurs, ils proposent, chacun dans son style, une resignification du conte et sa réinsertion dans les discours postmodernes. Chez les deux auteurs, il y a une déconstruction du conte et une reconstruction selon de

nouveaux procédés qui sont plus adéquats avec le monde actuel avec son éclatement et son instabilité. Tous les deux sont tentés par le renouvellement esthétique et scripturaire et tous les deux manient l'arme de l'écriture subversive. Leurs romans ne se classent pas dans aucune catégorie littéraire et sont plutôt le théâtre sur lequel se confrontent les genres littéraires.

« C'est donc la multiplicité des codes (et non l'unicité d'un modèle atemporel) qui fonde l'écriture littéraire. Le pluriel est constitutif du texte ; l'événement raconté est toujours susceptible de plusieurs interprétations (...). On peut même aller jusqu'à dire que, chaque code étant lui-même un système signifiant, c'est-à-dire un texte, le texte n'est finalement jamais que le tissu d'autres textes ».²²¹

Autrefois porteur de sens univoque et binaire, le conte se dégrade presque sous la plume des deux écrivains qui le déconstruisent et infléchissent ses pour mieux répondre aux préoccupations actuelles du monde. Le conte n'est pas réinvesti d'une charge didactique qui vise à éduquer un public jeune, mais révèle plutôt l'absurdité et l'impossibilité de saisir la réalité comme une totalité cohérente. Ces réécritures du conte ne veulent effectivement pas rompre avec le conte mais tentent de repenser son inscription dans le discours postmoderne afin qu'il soit plus à même de reproduire et de refléter la fragmentation et le chaos. Car en effet, le postmodernisme ne prône pas la rupture catégorique avec les anciens modèles mais invite plutôt à leur ouverture aux nouvelles formes d'écriture. Le conte est aussi un moyen d'ouvrir la voie à une littérature de l'exploration qui mélange les genres littéraires et les remet en question. Ces réécritures à la fois polysémiques et truffées de références intertextuelles excitent la curiosité et appellent au déchiffrement du sens car au final, le but de tout écrivain est de parcourir le monde comme il parcourt les mots.

²²¹ JOUVE, Vincent. *La littérature selon Roland Barthes*, Paris, Minuit, 1986, p.37-38

Bibliographie

Corpus d'étude

BACHI, Salim. *Amours et aventures de Sindbad le marin*, Paris, Gallimard, 2010.

BESKRI, Djilali. *Le 8ème Voyage de Sindbad*, Alger, ANEP, 2004.

BENCHEIKH, Jamel Eddine et MIQUEL, André. *Conte de Sindbad de la mer* Dans *Les Mille et Une Nuits*, Tome II., Nuits 327 à 719. Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque de la pléiade, n : 526, 2006. p. 484.

Ouvrages critiques

BAKHTINE, Mikhaïl. *Esthétique et théorie du roman*, traduit du russe par Daria Olivier, Paris, Gallimard, 1978.

BANCOURT, Pascal. *Les Mille et Une Nuits et leur trésor de sagesse*, Paris, Dangles, 2007.

BELMONT, Nicole. *Poétique du conte, Essai sur le conte de tradition orale*, Paris, Gallimard, 1999.

BENCHEIKH, Jamel Eddine. *Conte du roi Shâhriyâr et de son frère le roi Shâh Zamân*. Dans *Les Mille et Une Nuits*. T.1, Paris, Gallimard, coll. folio, 1991.

BESSIÈRE, Jean. *Hybrides romanesques- Fiction (1960-1985)*, Paris, PUF, 1988.

BETTELHEIM, Bruno. *Psychanalyse des contes de fées*, Traduction de : *The Uses of enchantment, the meaning and importance of fairy tales*. Paris, Pocket, 1991.

BLANCKEMAN, Bruno. *Les Récits indécidables : Jean Echenoz, Hervé Guibert, Pascal Quignard*, Lille, Presse universitaire du septentrion, 2000.

BOISVERT, Yves. *Le Postmodernisme*, Québec, Boréal expresse, 1995.

BORGES, Jorge Luis. *Conférences (1967)*, traduit de l'espagnol par Françoise Rosset, Paris, Gallimard, coll. Folio Essais, 1995.

BOURNEUF, Roland et Ouellet Réal. *L'Univers du roman*, Paris, PUF, coll. Critica, 1998.

BUDOR, Dominique et GEERTS, Walter. *Le Texte hybride*, Paris, Presses de la Sorbonne nouvelle, 2004.

- DE LA GENARDIERE, Claude. *Encore un conte ? Le petit chaperon rouge à l'usage des adultes*, Nancy, Presses Universitaires de Nancy, coll. Littérature jeunesse, 1993.
- DURVYE, Catherine. *Les Réécritures*, Paris, Ellipses, 2001.
- ELISEEFF, Nikita. *Thèmes et motifs des Mille et Une Nuits, Essai de classification*, Beyrouth, Institut français de Damas, 1949.
- FISCHER, Dominique. *Écrire l'urgence : Assia Djébar et Tahar Djaout*, Paris, l'Harmattan, 2007.
- FREUD, Sigmund. *Sur le rêve*, Paris, Gallimard, 1988.
- FREUD, Sigmund. *L'interprétation des rêves*, Paris, Presse universitaire de France, 1967.
- FUMAROLI, Marc. *Les Mille et Une Nuits : contes traduits par Joseph Charles Mardrus*, Paris, Robert Laffont, 1995.
- GAFAITI, Hafid. *La Disparition de la littérature postcoloniale : Assia Djébar, Rachid Mimouni*. Paris, L'Harmattan, 2005.
- GALLAND, Antoine. *Les Mille et Une Nuits, contes arabes, Volume 2*, Paris, La Compagnie des Libraires, 1774.
- GENETTE, Gérard. *Figure III*, Paris, Seuil, coll. Poétique, 1972.
- GENETTE, Gérard. *Palimpseste*, Paris, Seuil, 1992.
- GIDE, André, *Œuvres complètes*, T. III. Édition établie par Martin-Chauffier L., Paris, Gallimard NRF, 1933.
- GIGNOUX, Anne-Claire. *Initiation à l'intertextualité*, Paris, Ellipses, 2005.
- GIGNOUX, Anne-Claire. *La Réécriture, formes, enjeux, valeurs autour du Nouveau Roman*. Paris, PU Paris-Sorbonne, Coll. Etudes linguistiques, 2003.
- GILLIG, Jean- Marie. *Le Conte en pédagogie et en rééducation*, Paris, Dunod, 1997.
- GOUANVIC, Jean-Marc. *La Science-fiction française au XXe siècle (1900-1968) : essai de socio-poétique d'un genre en émergence*, Paris, Rodopi, 1994.
- IBN AL-NADÎM, Mohammed Ibn Ishaq. *Kitab al-Fihrist (987-988)*, Beyrouth, Taggadud Rida, Dar-almasria, 1988.
- JACQUEMOND, Richard. *Entre Scribes et écrivains. Le champ littéraire dans l'Égypte contemporaine*, Paris/Arles, Sindbad/ Actes Sud, coll. La bibliothèque arabe, 2003.
- JOUVE, Vincent. *L'Effet personnage dans le roman*, Paris, PUF, Coll. Ecriture, 1998.

- JOUVE, Vincent. *La littérature selon Roland Barthes*, Paris, Minuit, 1986.
- JUNG, Carl Gustav. *Dialectique du moi et de l'inconscient (1933)*. Trad. Docteur Roland Cahe, Paris, Gallimard, coll. Folio Essais, 1964.
- KRISTEVA, Julia. *Séméiotikè. Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, Coll. Points. 1969.
- LABBE, Denis et Millet, Gilbert. *Le Fantastique*, Paris, Ellipses, 2000.
- LARZUL, Sylvette. *Les Traductions françaises des Mille et Une Nuits : études des versions Galland, Trébutien et Mardrus*, Paris, L'Harmattan, coll. Critiques littéraires, 1996.
- LAVEILLE, Jean-Louis. *Le Thème du voyage dans les Mille et Une Nuits*, Paris, L'Harmattan, coll. littératures, 1998.
- LUCRÈCE. *De la nature*, traduit par Alfred Ernout, Paris, Les Belles Lettres, Coll. Classiques en poche, 2009.
- LYOTARD, Jean-François. *La Condition postmoderne*, Paris, Minuit, 1979.
- LYOTARD, Jean-François. *Le Différend*, Paris, Minuit, 1983.
- MARDRUS, Joseph-Charles. *Le Livre des Mille et Une Nuits*, Volume 1, Paris, Fasquelle, 1918. Page XI.
- MDARHRI ALAOUI, Abdallah, & MOURA Jean-Marc et BESSIERE Jean (Dir). *Francophonie et roman algérien postcolonial*, Paris, Champion. 2001.
- MEDDEB, Abdelwahab. *L'Interruption généalogique*. Paris, Esprit, Janvier 1995.
- MILLY, Jean. *Poétique des textes*, Paris. Armand colin, 2014.
- MORIN, Edgar. *La méthode 5. L'humanité de l'humanité. L'identité humaine*. Paris, Seuil, 2001.
- OUHIBI-GHASSOUL, Bahia. *Le Statut et la fonction du personnage féminin dans la littérature d'expression française*, Les Cahiers du CRASC, n : 20, Oran: CRASC, 2009.
- PEJU, Pierre. *La Petite fille dans la forêt des contes*, Paris, Robert Laffont, coll. Réponses, 1981.
- PIEGAY-GROS, Nathalie. *L'Intertextualité*, Paris, Nathan Université, Coll. Etudes sup. 2002.
- PRINCE, Nathalie. *Le Fantastique*, Paris, Armand Colin, 2008.
- PROPP, Vladimir. *Morphologie du conte*, Paris, Seuil, 1970.

- PROPP, Vladimir. *Morphologie du conte*. Paris, Seuil, 1970.
- PROUST, Marcel. *A la Recherche du temps perdu*, T. II, texte établi et présenté par Pierre Clarac et André Ferré, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 1954.
- RAYMONDE, Robert. *Le Conte de fées littéraire en France, de la fin du 17^{ème} à la fin du 18^{ème} siècle*, Nancy, Presses universitaires de Nancy, 1982.
- REUTER, Yves. *Introduction à l'analyse du roman*, Paris, Nathan, 2000.
- RICŒUR, Paul. *Soi-même comme un autre*. Paris, Seuil, coll. Point/Essais, 1990.
- RICŒUR, Paul. *Temps et récit 3*, Paris, Seuil, 1985.
- ROSZAK, Théodore. *Vers une contre-culture. Réflexions sur la société technocratique et l'opposition de la jeunesse*, Paris, Stock, 1970.
- ROUSSOS, Katherine. *Décoloniser l'imaginaire : le réalisme magique chez Maryse Condé, Sylvie Germain et Marie NDiaye*, Paris, L'Harmattan, 2007.
- SANZ, Michel. *Lire et écrire des contes : cycle des approfondissements CE2 CM1 CM2 (livre de l'élève+ livre du maître)*, Paris, Bordas, 1992.
- SERVIER, Jean. *Histoire et Utopie*, Paris, Gallimard, 1991.
- SORIANO, Marc. *Les Contes de Perrault. Culture savante et traditions populaires*, Paris, Gallimard, 1977.
- STALLONI, Yves. *Les Genres littéraires*, Paris, Nathan-Université, 2000.
- TODOROV, Tzvetan. *Mikhaïl Bakhtine, le principe dialogique*, Paris, Seuil, 1981.
- TOMICHE, Nada. *La Littérature arabe contemporaine*, Paris, Maisonneuve et Larose, coll. Orient orientations, 1993.
- TRAVERSO, Enzo. *Le Totalitarisme*, Paris, Seuil, 2001.
- VALETTE, Bernard. *Esthétique du roman moderne*, Paris, Nathan Université, 1997.
- VANOYE. F, MOUCHON. J, SARRAZAC. J-P, *Pratique de l'Oral : Ecoute, Communications, Jeux théâtral*, Paris, Armond Colin, coll. U, 1981.
- VIART, Dominique et VERCIER, Bruno. *La Littérature française au présent : héritage, modernité, mutations*, Paris, Bordas, 2008.
- WILSON, William. *A Little Earnest Book Upon A Great Old Subject*. Whitefish, Montana, États-Unis, Kessinger Publishing, 2007.
- ZIPES, Jack. *Les Contes de fées et l'art de la subversion*, Paris, Payot, 1986.

Articles de périodiques

BARBERIS, Pierre. Ecrire...Pour qui ? Pourquoi ?. Dans *Dialogues de France culture*, Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble, 1974.

BENALI, Souad. Le personnage féminin en difficulté. Cas d'étude : les romans d'Amélie Nothomb. Dans *Le statut et la fonction du personnage féminin dans la littérature d'expression française*. Les cahiers du CRASC, n :20, Oran, CRASC, 2009.

BONN, Charles, REDOUANE, Najib et BÉNAYOUN,Szmidt. Algérie : nouvelles écritures. Dans *Etudes Littéraires Maghrébines*, Yvette (Dir.). Actes du colloque international de l'Université de York, Glendon et de l'Université de Toronto, 13-14-15-16 mai 1999, Paris, Budapest, Torino, N :5., Paris, L'Harmattan, 2001.

CHRAIBI, Aboubakr et SERMAIN, Jean-Paul. Présentation. Dans *Les Mille et Une Nuits : contes arabes*, vol.1. Trad. Antoine Galland, Paris, Garnier- Flammarion, 2004.

FERENCZI, Sandor. Développement du sens de la réalité et ses stades dans *Psychanalyse 2 : œuvres complètes 1913-1919*. Traduit par Judith Dupontet Myriam Viliker, Paris, Payto, coll. Science de l'homme,1970.

FREUD, Sigmund. Lettre circulaire, 15/02/1924. Dans *La Vie est l'œuvre de Sigmund Freud*, Paris, PUF, 2006.

HERMAN, Luc. Concepts of realism. European studies. In *American Literature and Culture*, Rochester- N.Y, Camden house, 1997.

MERCANTON, Jacques. Les Mille et une nuits, un premier reflet de l'Orient. Dans *Le siècle des grandes ombres, Œuvres complètes*, T. VIII, préface d'O. Bonard et R. Francillon, Lausanne, De l'Aire, 1981.

NORA, Pierre. Entre mémoire et histoire, la problématique des lieux. Dans *Les lieux de mémoire*. vol.1, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque illustrée des Histoires, 1993.

RAYMONDE, Robert. La parodie du conte merveilleux au XVIIIe siècle. *Dire la Parodie*, Colloque de Cerisy, éd. par Clive Thomson et Alain Pagès, New-York, Peter Lang, « American University Studies. Séries II, Romance, languages and literature », 1989.

SELLIER, Philippe. Qu'est-ce qu'un mythe littéraire? Dans *Littérature*, n° 55, oct., 1984.

Références internet

BARTHES, Roland. *Théorie du texte*. Universalis éducation, [en ligne] < <http://www.universalis-edu.com.ezscd.univ-lyon3.fr/encyclopedie/theorie-du-texte/>>, consulté le 08/12/2016.

BENCHEIKH, Jamel Eddine. *Les Mille et Une Nuits*. Universalis éducation. [En ligne]. < Disponible sur <http://www.universalis-edu.com.ezscd.univ-lyon3.fr/encyclopedie/les-mille-et-une-nuits/>>, consulté le 08/01/2016.

BONN, Charles. *Emigration et Errance dans la littérature maghrébine française*. Limag.org. [En ligne] <http://www.limag.refer.org/Textes/Bonn/TOMEMIG.htm> , consulté le 10/09/2014.

BRAHIMI, Denise. *Giacomo Casanova (1725-1698)*. Universalis éducation. [En ligne]. <<http://www.universalis-edu.com.ezscd.univ-lyon3.fr/encyclopedie/Giacomo-Casanova-/>>, consulté le 06/04/2016.

BRICOUT, Bernadette. *Conte*. Universalis éducation. [en ligne].<<http://www.universalis-edu.com.ezscd.univ-lyon3.fr/encyclopedie/conte> />, consulté le 13/03/2016.

BRUNEL, Pierre. *La littérature comparée*. Universalis éducation [En ligne]. < <http://www.universalis-edu.com.ezscd.univ-lyon3.fr/encyclopedie/les-mille-et-une-nuits.>>, consulté le 15 Mars 2016.

BUCCIANTI, Alexandre. *Les " Mille et Une Nuits " au pilori...* . Le Monde, 21/05/1985. [En ligne]. http://www.lemonde.fr/archives/article/1985/05/21/les-mille-et-une-nuits-au-pilori_2745941_1819218.html?xtmc=caire&xtcr=5, consulté le 23/12/2015.

Centre Nationale de Ressources Textuelles et Lexicales. Cntrl.fr. [En ligne] <http://www.cnrtl.fr/definition/r%C3%A9%C3%A9crire>, consulté le 22/11/2015.

DUBOIS, Jacques. *Sept dormants d'Éphèse*. Universalis éducation. [En ligne]. <http://www.universalis-edu.com.ezscd.univ-lyon3.fr/encyclopedie/Sept-dormants-d-Ephese-/>, consulté le 20/05/2016.

FRANÇOIS, Cyrille. *Les réécritures des Mille et Une Nuits aux XXe et XXIe siècles*. Vox- poetica. [En ligne] <<http://vox-poetica.com/sflgc/actes/JE2011/francois.html>>, consulté le 23/05/2016.

FREUD, Sigmund. *La création littéraire et le rêve éveillé (1908)*. Traduit de l'Allemand par Marie Bonaparte et Mme E. Marty, Edition numérique "Les classiques des sciences sociales", 1933, p. 9. [En ligne] <http://classiques.uqac.ca/classiques/freud_sigmund/essais_psychanalyse_appliquee/04_creation_litteraire/creation_litteraire.html> , consulté le 27/07/2016.

GONTARD, Marc. *Le Postmodernisme en France : définition, critères, périodisation*, Limag.org. [En ligne] <<http://www.limag.refer.org/Cours/Documents/GontardPostmod.htm>>, consulté le 24/04/2015.

GONTARD, Marc. *Le Roman français postmoderne. Une écriture turbulente*. halshs.archives-ouvertes, 2003. [En ligne] < [https://halshs.archives-](https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00000000)

ouvertes.fr/file/index/docid/29666/filename/le_Roman_postmoderne.pdf, p.14>, consulté le 14/02/2016.

GUIBET-LAFAYE, Caroline, *Esthétiques de la postmodernité* ». [En ligne] <<http://www.nosophi.univ-paris1.fr>>, consulté le 20/05/2015.

HARZOUNE, Mustapha. *Amours et aventures de Sindbad le Marin*. Hommes et migrations, 29 mai 2013. [En ligne]. <<http://hommesmigrations.revues.org/832>>, consulté le 29 Mars 2014.

LOUVIOT, Myriam. *Poétique de l'hybridité dans les études postcoloniales*. Thèse de doctorat, Université de Strasbourg, 2010., p. 28. [En ligne]. <http://scd-theses.u-strasbg.fr/2083/01/LOUVIOT_Myriam_2010.pdf>.

PEPIN, Jean-François. *Robinson Crusoé, Daniel Defoe (1719)*. Universalis éducation. [En ligne]. <<http://www.universalis-edu.com.ezscd.univ-lyon3.fr/encyclopedie/Robinson-Crusoé-Daniel-Defoe/>>, consulté le 06/04/2016.

PERRIN, Jean-François. *L'Invention d'un genre littéraire au xviii^e siècle*. Féeries. [En ligne], 2 | 2005, mis en ligne le 29 mars 2007 < URL : <http://feeries.revues.org/101>>, consulté le 14/07/2016.

Ouvrages généraux

المنجد في اللغة و الاعلام، دار المشرق ، بيروت ، 1991، ص.56

LAROUSSE, Dictionnaire de français. <http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais>

PEYRONIE, André, BRUNEL Pierre (dir). *Dictionnaire des mythes littéraires*, Paris, Rocher, 2^{ème} édition augmentée, 1994.

TAMINE, J. Gardes, et HUBERT M.-C. *Dictionnaire de critique littéraire*, Paris, Armand Colin, 2004.

Table des matières

Sommaire	3
INTRODUCTION	4
PREMIÈRE PARTIE : SINDBAD DE LA MER, UN CONTE UNIVERSEL : HISTOIRE D'UNE RÉÉCRITURE	15
PREMIER CHAPITRE : L'enchantement infini des <i>Mille et Une Nuits</i>	19
1. Qu'est-ce que la réécriture ?.....	20
2. <i>Les Mille et Une Nuits</i> et le mystère des origines	26
3. La réécriture des <i>Mille et Une Nuits</i> et les modernités littéraires.....	31
3.1. <i>Les Mille et Une Nuits</i> et la modernité des contes de fées	31
3.2. <i>Les Mille et Une Nuits</i> et la Nahda en Egypte.....	36
Synthèse	43
DEUXIÈME CHAPITRE : Marques et pouvoirs morphologiques du conte	45
1. Qu'est-ce qu'un conte des <i>Mille et Une Nuits</i> ?	46
2. Catégorisation et anonymat des personnages	51
3. L'indétermination spatiale et temporelle.....	58
3.1. La géographie du conte entre réel et merveilleux	58
3.2. Le temps cyclique des voyages	62
4. Un schéma narratif clos mais enchanteur	66
Synthèse	75
TROISIÈME CHAPITRE : Pouvoirs symboliques du conte	78
1. Qu'est-ce qu'un symbole ?.....	80
1.1. Le conte et le développement psycho-affectif.....	81
1.2. Analogie entre le conte et le rêve	84
2. Le désir de voyage dans le conte de Sindbad	87

2.1. La mer mère ou mal de terre ?	89
2.2. Les monstres marins : le cétacé et le complexe d'Œdipe	91
3. Le temps cyclique et le désir d'immortalité	92
4. La portée psychanalytique de l'île.....	94
Synthèse	97
Conclusion	100
DEUXIEME PARTIE : VARIATIONS SCRIPTURAIRES ET DÉCONSTRUCTIONS DU CONTE	103
PREMIER CHAPITRE : De la forme matricielle du conte à la forme réécrite	106
1. Du conte au roman : quel statut pour ces personnages ?	107
1.1. Sindbad, un éternel aventurier	107
1.2. La binarité des pôles	112
2. D'un espace historique à un espace intergalactique	117
2.1. L'alternance des espaces	117
2.2. Hybridité des registres	120
2.3. Une temporalité complexe.....	123
Synthèse	126
DEUXIEME CHAPITRE: Une déconstruction subversive du conte	128
1. Sindbad : héros du conte et anti-héros du roman	129
1.1. La réécriture des aventures d'un séducteur	133
1.2. Rencontre entre figures littéraires mythiques.....	138
2. La fragmentation spatiale et le chevauchement des temps.....	140
3. Subversion du schéma narratif du conte.....	146
Synthèse	158
Conclusion	160

TROISIÈME PARTIE : RECONSTRUCTIONS POSTMODERNISTES DU CONTE	164
PREMIER CHAPITRE : Du voyage dans l’Histoire	168
1. Mémoire et post-mémoire chez Salim Bachi	169
1.1. Sindbad, porte-parole des problèmes identitaires.....	172
1.2. Le temps cyclique : l’Histoire comme ressac.....	178
1.3. La création de la ville Carthago : le lieu de la mémoire.....	181
2. Utopie et dystopie chez Beskri	188
2.1. Bahia : la cité utopique post-industrielle.....	193
2.2. Une utopie à finalité dystopique.....	199
Synthèse	204
DEUXIÈME CHAPITRE ... au voyage de l’écriture...	207
1. Écriture du déplacement, écriture en déplacement.....	209
1.1. Personnage hybride dans un texte hybride : effet miroir ?.....	212
1.2. La perte des repères de la filiation chez le personnage hybride	214
1.3. Sindbad et le parcours d’un marginal.....	218
2. L’identité troublée : Sindbad et l’expérience des frontières.....	223
3. Un « conte-romanesque » ou un « roman conté » ?	231
Synthèse	237
TROISIÈME CHAPITRE: L’écriture anticipante postmoderne	240
1. L’éclatement du narrateur.....	243
2. Un roman postapocalyptique.....	251
3. Fantastique et réalisme magique	257
4. Le space opera comme sous-genre.....	265

Synthèse	263
Conclusion	271
CONCLUSION GÉNÉRALE	274
Bibliographie	282
Table	des
matières	283

« Réécritures du conte *Sindbad le marin* dans la littérature algérienne contemporaine : procédés, enjeux et réception »

Résumé :

Nombreuses sont les théories qui ont annoncé la fin des récits fondateurs comme le conte et le mythe dans l'époque postmoderne. Ces derniers qui ont servi autrefois à expliquer et à rendre compte d'un état du monde, seraient actuellement obsolètes. Le monde a changé et les théories postmodernistes ont prouvé la fragmentation du monde et son désordre. Bien que certains postmodernistes aient annoncé la fin de ces récits, d'autres ont plutôt appelé à leur resignification, à repenser leur inscription dans les discours contemporains. Pour notre cas d'étude, nous nous sommes basés sur deux œuvres romanesques des années 2000 qui présentent une réécriture du conte selon la modalité de déconstruction-reconstruction. Notre objet dans cette thèse est de montrer que la déconstruction du conte dans ces réécritures est un symptôme postmoderne. Le travail de déconstruction-reconstruction du conte est en lui-même générateur de sens. Pour prouver cela, nous avons relevé les procédés qui inscrivent ces écritures dans le courant postmoderniste, à savoir le repérage de toute tentative de renoncement à l'idée de totalité, de système et d'équilibre pour cultiver le fragment et le chaos. Le but étant de faire échos au monde et de rendre compte de son instabilité. Notre préoccupation au départ était de décortiquer le conte pour faire ressortir ses pouvoirs et montrer comment il a contribué autrefois à expliquer le monde. Ceci nous a servi en deuxième temps à analyser les procédés de déconstruction du conte qui ont troublé son système morphologique et discursif. Puis l'analyse a abouti en dernière partie à l'étude de la reconstruction romanesque du conte selon l'esthétique postmoderne.

Mots clés : Réécriture, postmodernisme, conte, *Mille et Une Nuits*, *Sindbad le Marin*, intertextualité, transposition, *Salim Bachi*, *Djilali Beskri*, Histoire, errance, hybridité, identité, merveilleux science-fiction, postapocalypse, déplacement, morphologie.

« Rewriting of the tale *Sindbad the sailor* in contemporary Algerian literature:

Processes, stakes and reception»

Abstract :

Many theories have announced the end of the founding narratives as the tale and the myth in the postmodern era. The latter, which formerly served to explain and account for a state of the world, are now obsolete. The world has changed and the postmodernists theories have proved the fragmentation of the world and its chaos. Although some postmodernists have announced the end of these narratives, others have called for their re-significance, to re-think their inscription in contemporary discourses. For our case study, we based ourselves on two novels of the years 2000 that present a rewrite of the tale according to the modality: deconstruction-reconstruction. Our purpose in this thesis is to show that the deconstruction of the tale in these rewrites is a postmodern symptom. The work of deconstruction-reconstruction of the tale is in itself generating meaning. To prove this, we have pointed out the processes that inscribe these writings in the postmodernist current, namely the identification of any attempt to renounce the idea of totality, of system and of equilibrium in order to cultivate fragment and chaos. The aim is to echo the world and to account for its instability. Our initial concern was to dissect the tale in order to know its mode of operation, its strengths and its powers. This helped us in the second step to analyze the processes of deconstruction of the tale that affected both its morphology and its discourses. This led us to the third stage of our analysis which concerns the romantic reconstruction of the tale according to postmodern aesthetics.

Key words Rewriting, postmodernism, storytelling, *Thousand and One Nights*, *Sindbad the Mariner*, intertextuality, transposition, *Salim Bachi*, *Djilali Beskri*, History, wandering, hybridity, identity, wonderful science fiction, postapocalypse, displacement, morphology

العمليات إعادة كتابة قصة السندباد البحري في الأدب الجزائري الحديث " والتحديات والاستقبال

المخلص :

عطاء وا شرحى ي علمن في الماض تبال سطورة أو القصة حال مثل في عصر ما بعد الحداثة هناك العديد من النظريات التي أعلنت نهاية السرد بين ، عالم تفسير قد العالم أن الحداثة بعد ما نظريات فقد أثبتت ، الزمنمعا عليها في ح وتغير. أن بعض ما بعد الحداثيين قد أثبتت تفتيت العالم والفوضى فيها وأعلن لها دعا البعض بدلا مننهاية هذه القصص، إعادة التفكير فيو جديدهات كيفية. إدراجها في الخطاب المعاصر اعتمدنا على روايتين منلابة حادراستنا التي إعادة محاولة في لديها ناظحلا لتيات المعاصرة الكتاب هدفنا في هذه الرسالاحديثة الإعمار وحكاية وفقا لطرق التفكير الصياغة. هو إظهار أن تفكيك الحكاية في

هو الروايات هذه . تحديد في تشمل اعملن طريقة لإثبات هذا، عرض من أعراض ما بعد الحداثة ، الرواية و القصة الحديثةالعمليات التي تناسب هذه الإدخالات في في والهدف لعالمالنظام والتوازن في تحديد أي محاولة لنذب فكرة .و النظريات لهاته المعاصرة الكتابة في ترديدال ليتحلوه دراسة إعادة البناء الروائي من الحكاية وفقا لجماليات ما بعد الحداثة.

مفتاحية كلمات :

إعادة كتابة، حكاية، الف ما بعد الحداثة، ، التاريخيسكريسالم باشي، جيلالي ليلة وليلة، السندباد البحري، التناص، الهوية، الانتقالالعلمي، الخيال. مورفولوجيا