



Université d'Oran 2  
Faculté des langues étrangères

## THÈSE

Pour l'obtention du diplôme de Doctorat  
En langue française  
Option : Sciences des textes littéraires

La transposition de *Don Quichotte de la Manche* dans *El Euldj, captif des barbaresques* de Chukri Khodja, *Le Sommeil du juste* de Mouloud Mammeri, *Vaste est la prison* d'Assia Djebar, *L'œil du chacal* de Younil et *Quichott, l'homme qui n'y était pour rien* de M'Hamed Benguettaf.

Présentée et soutenue publiquement par :

M.HANOU Saïd

Devant le jury composé de :

M.BENSAADI Fayçal	Professeur	Université d'Oran 2	Président
Mme DERRAGUI Amel	M.C.A	Université d'Oran 2	Examinateur
M.TOUATI Mohamed	M.C.A	Université d'Oran 2	Examinateur
M. BELARBI Belgacem	M.C.A	Université de Tiaret	Examinateur
M.BENSLIM Abdelkrim	M.C.A	CU Ain Témouchent	Examinateur
Mme SEHLI Yamina	M.C.A	Université de Sidi Bel Abbès	Examinateur

**Année : 2019**

## **REMERCIEMENTS**

Je tiens à remercier toutes les personnes qui ont contribué de près ou de loin à la réalisation de cette thèse de doctorat.

Je tiens aussi à exprimer ma profonde gratitude à ma directrice de recherche Madame DERRAGUI Amel, Maître de conférences en littérature française à l'université Oran2, d'avoir accepté de diriger ce travail. Je la remercie pour ses conseils et ses remarques pertinentes.

Mes vifs remerciements s'adressent également à mon ancienne directrice de recherche Mme ZINAI Yamina, Maître de conférences à l'université Oran2, pour sa relecture méticuleuse et enrichissante de chaque chapitre de la thèse.

Mes remerciements vont aussi aux membres du Jury qui vont lire ce modeste travail et juger sa valeur.

## **DÉDICACES**

À mes parents

## SOMMAIRE

<b>INTRODUCTION GÉNÉRALE .....</b>	<b>7</b>
------------------------------------	----------

### PREMIÈRE PARTIE

<b>DON QUICHOTTE : TEXTE, CONTEXTES, THÈMES ET PHILOSOPHIE .....</b>	<b>13</b>
--	-----------

INTRODUCTION PARTIELLE .....	14
CHAPITRE1 : DON QUICHOTTE, TEXTE ET CONTEXTES .....	15
CHAPITRE 2 : DON QUICHOTTE, THÈMES ET PHILOSOPHIE.....	36
CHAPITRE3 : APPROCHE STRUCTURALE DE DON QUICHOTTE.....	57
CONCLUSION PARTIELLE .....	81

### DEUXIÈME PARTIE

<b>LA TRANSPOSITION DE DON QUICHOTTE DANS LA LITTÉRATURE DE LA PÉRIODE COLONIALE.....</b>	<b>82</b>
---	-----------

INTRODUCTION PARTIELLE .....	83
CHAPITRE1 : LA TRANSPOSITION DE L'HISTOIRE DU CAPTIF DANS EL EULDJ, CAPTIF DES BARBARESQUES DE CHUKRI KHODJA.....	84
CHAPITRE2. DON QUICHOTTE DANS LE SOMMEIL DU JUSTE : MYTHE OU STÉRÉOTYPE ?.....	102
CHAPITRE 3 : LES FONCTIONS DE LA TRANSPOSITION DE DON QUICHOTTE DANS LA LITTÉRATURE ALGÉRIENNE DE LA PÉRIODE COLONIALE .....	121
CONCLUSION PARTIELLE .....	141

## TROISIÈME PARTIE

<b>LA TRANSPOSITION DE DON QUICHOTTE DANS LA LITTÉRATURE DE LA PÉRIODE POST-COLONIALE .....</b>	<b>142</b>
INTRODUCTION PARTIELLE.....	143
CHAPITRE1 : LA TRANSPOSITION DE DON QUICHOTTE DANS LA LITTÉRATURE DE « L'URGENCE ».....	144
CHAPITRE2 : LA THEÂTRALISATION DE DON QUICHOTTE DANS L'HOMME QUI N'Y ETAIT POUR RIEN DE M'HAMED BENGUETTAF .....	173
CHAPITRE3 : LES ENJEUX DE LA TRANSPOSITION DE DON QUICHOTTE DANS LA LITTÉRATURE ALGÉRIENNE POST-COLONIALE .....	200
CONCLUSION PARTIELLE .....	221
<b>CONCLUSION GÉNÉRALE.....</b>	<b>222</b>
<b>BIBLIOGRAPHIE.....</b>	<b>228</b>
<b>ANNEXES .....</b>	<b>234</b>

## LISTE DES ABRÉVIATIONS

Nous retenons comme abréviations :

DQ1 pour la première partie de *Don Quichotte de la Manche*

DQ2 pour la seconde partie de *Don Quichotte de la Manche*

ECB pour *El Euldj, captif des barbaresques*

SDJ pour *Le Sommeil du juste*

VP pour *Vaste est la prison*

ODC pour *L'œil du chacal*

QLR pour *Quichott, l'homme qui n'y était pour rien*

# **INTRODUCTION GÉNÉRALE**

*Don Quichotte de la Manche* est de toute évidence une œuvre universelle. Il a fait l'objet de plusieurs continuations<sup>1</sup>, ainsi que de plusieurs comédies musicales<sup>2</sup> et de plusieurs adaptations théâtrales<sup>3</sup>, cinématographiques<sup>4</sup> et picturales<sup>5</sup>. Depuis son apparition, le roman n'a jamais cessé d'acquérir une fortune littéraire considérable à travers les siècles. C'est le livre de bord de tous les écrivains et de nombreux chercheurs. Son héros est vu comme une figure de la quête des valeurs et gardien de la culture. Il est considéré tantôt comme un être burlesque tantôt comme un idéologue.

Ensuite, plusieurs écrivains<sup>6</sup> de renom se sont identifiés au chevalier à la triste figure, notamment dans sa lutte avec les moulins à vent, l'épisode le plus connu du roman. Ils ont vu en *Don Quichotte* un texte fondateur du roman moderne en occident.

À la lecture de *Don Quichotte* force est de constater la présence massive de l'onomastique algérienne, notamment dans l'histoire intercalée du capitaine captif insérée dans les chapitres 39,40, 41 de la première partie. C'est d'abord cette présence de l'Algérie dans ce micro-récit qui est à la base de notre questionnement dans notre présente étude : si la présence de l'Algérie dans le premier roman de la modernité est manifeste, qu'en sera-t-il de la présence de *Don Quichotte de la Manche* dans la fiction narrative algérienne d'expression française ?

L'héritage donquichottesque dans la fiction narrative algérienne est concret. Le peu de textes que nous envisageons d'étudier, et qui embrasse pratiquement tous les genres de la littérature algérienne, reprennent, dans leur majorité, le roman cervantin et son personnage en filigrane. De ce fait, beaucoup de questions ressurgissent aussitôt : quelle est la part de l'influence de Don Quichotte sur l'écriture du roman en Algérie ? Quelles influences génériques sont générées dans les rapports intertextuels entre le roman de Cervantès et notre corpus ? Et enfin, quelle et la

---

<sup>1</sup> -Juan Montalvo, chapitres oubliés par Cervantès, 1895, Paul-Jean Toulet, le mariage de don Quichotte, 1902.

<sup>2</sup> - La tragi-comédie de Wilhem Kienzel intitulée « Don Quichotte » créée en 1896 et la « Comédie héroïque en cinq actes » de Massenet créée à l'Opéra de Monte-Carlo le 19février 1910.

<sup>3</sup> -Llisa, Mario, Vargas, le fou des balcons, traductions française d'Albert Bensoussan, Gallimard, « col. Le Manteau d'Arlequin », 1993,101p.

<sup>4</sup>-Edward Dillon et Maurice Elvey, Don Quichotte, 1915- 1923, G.W.Pabst, Don Quichotte, 1932.

<sup>5</sup> -Goya, Don Quichotte, 1780, le Don Quichotte de Picasso en 1955 et le Don Quichotte de Gérard Garouste réalisé en 1998.

<sup>6</sup> - Voir par exemple Charles Sorel (*le berger extravagant*, 1628), Pierre Marivaux, (*Pharsamon ou les nouvelles folies romanesques*, 1712 », Gustave Flaubert, (*Emma Bovary*, 1857), Christophe Martin Wieland, *les aventures de don Silvio de Rosalva* 1786, Catherine Morland (*L'Abbaye de Northanger*, 1817)



fonctionnalité de cette transposition de *Don Quichotte* ? Autrement dit, s'agit-il d'un mythe, d'un stéréotype ou des deux à la fois. Toutes ces questions à l'origine de notre travail de recherche nous ont permis de formuler l'hypothèse de travail suivante : les textes de notre corpus seraient une transposition intégrale de *Don Quichotte*.

Pour une mise à l'épreuve de nos hypothèses de travail nous avons tenté tout d'abord d'étudier la genèse du roman Cervantin en insistant sur la part algérienne de cette œuvre. Ensuite de chercher les manifestations du Quichotte dans notre corpus, et enfin d'en expliquer la fonction de cette présence.

Dans la littérature algérienne, *Don Quichotte* a marqué de son empreinte beaucoup de textes algériens d'expression française. Le chevalier à la triste figure est fréquemment cité dans les textes des auteurs francophones algériens. Nous trouvons ses traces dans les romans de Mouloud Mammeri dans *le sommeil du juste*, de Mohamed Dib dans *le désert sans détour*, d'Assia Djébar dans *vaste est la prison*, de Yasmina Khadra dans *le privilège du phénix* et de Rachid Boudjedra dans *Topographie idéale pour une agression caractérisée*. Les dramaturges algériens se sont eux aussi inspirés de *Don Quichotte*. Il suffit de citer *Don Quichotte, l'homme qui n'était pour rien* une pièce de théâtre écrite par Mohamed Benguettaf et *Sid El Rajala*, pièce écrite en arabe dialectale et présentée par l'association El Belil de Constantine.

Parmi tous ces textes, nous avons choisi de travailler sur un corpus qui embrasse pratiquement tous les genres de la littérature algérienne d'expression française. Il inclut l'œuvre de Miguel de Cervantès *L'Ingénieux Hidalgo don Quichotte de la Manche* traduit en français par Louis Viardot<sup>7</sup> et cinq œuvres isolées : trois romans-*El-Euldj, captif des barbaresques* de Chukri Khodja (1929) ; *Le Sommeil du juste* de Mouloud Mammeri (1955) ; *Vaste est la prison* d'Assia Djébar (1995)- ; un recueil de nouvelles *L'œil du chacal* de Younil (2000) et une pièce de théâtre *Quichott, l'homme qui n'était pour rien* de M'Hamed Benguettaf (2003).

Le corpus de cette étude présente à première vue des traits hétérogènes. Cette hétérogénéité tient de la période et du genre. Ces textes ont été publiés dans les années trente, cinquante, quatre-vingt-dix et deux mille et sont classés sous différentes étiquettes : le roman, la nouvelle et

---

<sup>7</sup>-À consulter l'annexe 1 pour avoir plus d'informations sur la question de la traduction de Don Quichotte et le choix de celle de Louis Viardot.

le théâtre. Bien que le roman soit le genre le mieux adapté à ce genre d'étude parce qu'il est de nature dialogique et polyphonique, il nous est en effet apparu utile d'impliquer tous les genres de la fiction narrative algérienne dans cette étude afin de montrer l'ampleur de l'influence donquichottesque sur la littérature algérienne. Nous avons donc élargi notre corpus pour inclure une œuvre de théâtre et un recueil de nouvelles. D'abord parce que la théâtralisation occupe une large partie de *Don Quichotte*, c'est-à-dire le dialogue entre le chevalier de la triste figure et son écuyer Sancho Pança comme en témoigne Aline Schulman dans l'introduction de sa traduction de *Don Quichotte* :

*Mais on ne sait pas assez penché sur un des éléments essentiels du succès de la modernité du Quichotte qui est la langue de Cervantès. Langue accessible, parlée -n'oublions pas que près de 90% du roman est constitué de dialogues<sup>8</sup>.*

Ensuite, la présence du genre de la nouvelle dans notre corpus d'analyse est justifiée par la présence massive de ce genre dans le roman cervantin à travers les douze nouvelles intercalées qui en occupent les deux parties. Ces nouvelles serviront de modèle, voire de canevas aux différentes nouvelles que contient notre corpus.

Nous constatons aussi que tous ces textes, sans exceptions, font référence à *Don Quichotte* de façon parfaitement documentée. Chaque auteur a choisi un aspect particulier du roman et en a écarté sciemment d'autres aspects. Chukri Khodja et Assia Djebar choisissent de réactualiser l'histoire du captif, alors que Mouloud Mammeri et Younil reprennent la figure mythique de don Quichotte. Quant à Benguettaf, il exploite toute la richesse de *Don Quichotte* en l'adaptant au théâtre. En plus de la présence massive de l'hypotexte quichottesque, ces textes s'accompagnent souvent d'un abondant paratexte (au sens donné par Genette). Par conséquent, nous avons retenus que les textes où la présence de l'hypotexte est bien manifeste et précise.

Les allusions fréquentes à l'œuvre de Cervantès semblent nous donner la conviction que les romans cités sont une transposition magistrale de *Don Quichotte*. L'analogie entre ces romans est si patente qu'elle n'a pas manqué d'être révélé par la critique, mais elle n'avait pas encore, à ce jour, fait l'objet d'une étude approfondie. Si les critiques ont établi un lien évident entre *Don Quichotte* et ces romans, aucun chercheur n'a approfondi la question.

---

<sup>8</sup> -Miguel de Cervantès. *L'ingénieux hidalgo Don Quichotte de la Manche*. Tome II. Préface de Jean Claude Chevalier. Traduction d'Aline Schulman, 1997. Traduire Don Quichotte aujourd'hui, p.15.

Il y a lieu de noter également que le temps de l'apparition de ces textes réapparaît dans cette étude comme un élément important dans la mesure où notre étude se veut une lecture diachronique de la présence du roman cervantin dans les textes de notre corpus : d'une part des textes apparus dans la période coloniale où le roman de Cervantès apparaît juste en filigrane ; d'autre part, une présence massive de l'hypotexte cervantin dans la littérature post-coloniale. D'autant plus, les auteurs de notre corpus sont majoritairement issus des générations 20, 30 et 50. Ces années coïncident avec les deux guerres mondiales que le monde a connues. *Don Quichotte* était perçu à cette période comme une figure tutélaire de la résistance. Les auteurs cités ont-ils perpétués cette image de résistant que les critiques ont donné de Don Quichotte pendant la première et la deuxième guerre mondiale ? Ou se sont-ils écartés de cette vision ?

L'objet de notre étude est donc de déceler, de saisir, de comprendre et d'analyser les traces et les influences du roman de Cervantès dans l'écriture romanesque algérienne d'expression française. Finalement, l'intertextualité (Julia Kristeva), ou la transtextualité de Gérard Genette ou encore le dialogisme Bakhtine sont au cœur de notre problématique comme outils créateurs des fictions de notre corpus. Le roman de Cervantès et son personnage sont au centre de notre préoccupation pour étudier les dimensions littéraires de la réécriture du mythe et du stéréotype ; il s'agit donc de les envisager dans les textes de notre corpus et leurs contextes.

Au moyen d'une analyse intertextuelle et comparative précise, nous allons tenter de mettre à jour, le réseau de correspondance qui relie ces textes au roman de Cervantès. Cette analyse a pour but aussi d'éclairer les enjeux multiples, à la fois esthétiques, idéologiques et philosophiques, de la transformation intertextuelle chez Chukri Khodja, Mouloud Mammeri, Assia Djebar, Younil et M'Hamed Benguettaf d'où l'utilisation de l'appareil critique de Gérard Genette contenu dans *Palimpsestes*. Il s'agit d'abord de prouver la présence de l'hypotexte dans nos cinq textes, ensuite d'en étudier les différentes transformations dans notre corpus. Nous ferons appel également à la définition Kristévienne de l'intertextualité qui peut fort bien s'appliquer à l'analyse des personnages. Une analyse sémiotique du personnage, basée sur la vision de Philippe Hamon, fait également partie de notre appareil critique.

Pour réaliser cette étude, nous procédons en trois parties : la première intitulée *Don Quichotte* : texte, contextes, thèmes et philosophie sera consacrée à l'œuvre de *Don Quichotte*, il

s'agit de placer le roman de Cervantès dans siècle et dans la littérature de son pays, d'étudier les thèmes et motifs du roman, son organisations et la philosophie qui en découle. Cette première partie nous permet d'interroger les textes de notre corpus sur le degré de la transposition de ces éléments de l'hypotexte cervantin .Pour ce faire, nous procédons selon une analyse comparative entre nos textes d'analyse et le récit de référence.

Dans les deux parties qui suivront, nous procédons à une analyse diachronique de la transposition de *Don Quichotte* dans la littérature algérienne d'expression française dans les littératures de la période coloniale puis post-coloniale. Dans la deuxième, nous étudions la transposition de *Don Quichotte* dans le roman colonial. Cette partie comprendra trois chapitres : le premier étudiera l'actualisation de *l'histoire du captif* dans le roman de Chukri Khodja *El Euldj, captif des barbaresques*, le second sera réservé à l'étude de la transposition de la figure de don Quichotte dans le roman de Mouloud Mammeri *le Sommeil du justes* et le troisième sera consacré à l'étude des fonctions de cette transposition.

Dans la troisième partie, nous étudions la transposition de *Don Quichotte* dans la littérature de la période post-coloniale. Cette partie, est divisée en trois chapitres : le premier sera consacré à la transposition du roman de Cervantès dans la littérature d'urgence à travers l'étude de deux textes appartenant à la littérature féminine : le roman d'Assia Djebar *Vaste est la prison* et le recueil de nouvelles de Younil *l'œil du chacal* ; le second sera réservé à l'étude de la transposition de *Don Quichotte* dans la littérature post-urgence à travers l'étude de l'œuvre théâtrale de M'Hamed Benguettaf *Quichott, l'homme qui n'y était pour rien* ; le troisième abordera les enjeux de cette transposition.

**PREMIÈRE PARTIE**

**DON QUICHOTTE, TEXTE, CONTEXTES, THÈMES ET  
PHILOSOPHIE**

## INTRODUCTION PARTIELLE

*Don Quichotte* est le premier roman moderne de l'histoire de la littérature universelle et le digne représentant du roman occidental. « Né entre deux mondes, l'ancien et le nouveau<sup>9</sup> », *Don Quichotte* idéalise le siècle d'or espagnol dominé par la chevalerie errante au détriment d'un nouveau siècle où l'Espagne donne ses premiers signes de décadence. Sans être un roman réaliste, il reflète une société fortement hiérarchisée où les nobles sont oisifs et distraits, les pauvres sont extrêmement exploités et les dissidents sont condamnés à l'échafaud. Une société contrôlée par le tribunal de l'inquisition qui jette, au nom de la pureté du sang catholique, des milliers de Morisques et de Juifs en dehors de l'Espagne.

Aussi, *Don Quichotte* est conçu essentiellement pour un objectif littéraire : discréditer les romans de chevalerie jugés dangereux et néfastes pour l'esprit du lecteur. Cervantès en fait un roman contre les romans et de son personnage principal un fou littéraire qui tente d'expliquer le monde à travers les livres.

Le contexte que nous envisageons d'étudier, n'est pas le contexte de l'écrivain ni celui de l'œuvre, mais le contexte tel que l'œuvre le perçoit : un contexte romanesque qui nous renvoie à des moments importants de l'histoire de l'Espagne du 17<sup>ème</sup> siècle mais aussi celle de l'Algérie ottomane. Loin de toute critique sociologique, notre but est d'étudier les références explicites et implicites à ce contexte dans le roman afin d'en expliquer l'organisation. Beaucoup de questions surgissent aussitôt à la lecture de cette œuvre.

- Comment *Don Quichotte* prend en charge le contexte historique et littéraire de l'Espagne de l'inquisition ?
- Quelle en est la part algérienne ?
- L'organisation et la philosophie de l'œuvre obéissent-elles à ces contextes ?

---

<sup>9</sup> -Fuentes Carlos, Cervantès ou la critique de la lecture (trad. Jean Canavaggio, éditions L'Herne, p.135.)

## CHAPITRE1

### DON QUICHOTTE, TEXTE ET CONTEXTES

#### 1.1. LE CONTEXTE HISTORIQUE

##### 1.1.1. LE CONTEXTE ESPAGNOL

*Don Quichotte* est écrit à une époque sombre de l'histoire de l'Espagne comme en témoigne Guy Davenport dans sa préface à *Littérature III* de Nabokov :

*Don Quichotte a été écrit à une époque où l'on riait des nains et des infirmes, où l'orgueil et la morgue étaient plus arrogants qu'ils ne l'avaient jamais été et ne le seraient jamais, où ceux qui s'écartaient du mode de pensée officiel étaient brûlés vifs sur les places publiques aux applaudissements de tous, où la miséricorde et la compassion semblaient avoir été bannies du monde<sup>10</sup>.*

Ici, l'auteur fait sans doute référence aux pratiques du tribunal de l'inquisition qui, au nom de la religion, persécute les dissidents et tous ceux qui s'écartent de la pensée officielle qui stipule que la « pureté de sang » et le catholicisme sont des conditions sine qua non pour être considéré comme sujet du Roi. Pierre Vilar abonde dans le même sens, en considérant :

*Ce livre universel, éternel, qu'est le Quichotte est d'abord et avant tout un livre né de sa circonstance de 1605 : il ne prend tout son sens qu'au sein de l'histoire et en fonction du moment où il a été conçu<sup>11</sup>.*

*Don Quichotte* est conçu à une époque où les livres sont brûlés et les auteurs qui dévient de la pensée officielle sont coupables d'hérésie. *Don Quichotte* y fait allusion à travers la scène de l'autodafé des livres de don Quichotte. Le curé dit à la gouvernante « Prenez, madame la gouvernante : ouvrez cette fenêtre et jetez le à la basse-cour, afin de commencer le tas que l'on doit faire pour le brûler ». (DQ I, 5, 123.) Christine Mayer y voit comme : « une scène humoristique qui peut se lire comme une parodie des procès menés par le tribunal de l'inquisition<sup>12</sup>. ». En plus, le narrateur, selon toujours Christine Mayer, s'approprie des éléments lexicaux appartenant au discours inquisitorial : les livres sont appelés « auteurs du dommage »,

<sup>10</sup> - Nabokov Vladimir, *littérature III. Don Quichotte*. Traduction française d'Hélène Pasquier, préface de Guy Davenport, Fayard, 1986.

<sup>11</sup> - Vilar Pierre, *le temps du Quichotte*, Europe, n°121-122, janvier-février 1956, pp.3-16.

<sup>12</sup> - Mayer Christine, *comme un autre Don Quichotte : intertextualité chez Canetti*, Lyon, ENS éditions, p.51.

« fauteurs du mal », « excommuniés », « maudits » par le curé et le barbier. Par contre, don Quichotte utilise un lexique humanisant : ce sont des « innocents<sup>13</sup> ».

Par ailleurs, la superposition du discours littéraire au discours inquisitorial, selon la même auteur, invoque une situation qui est celle de la persécution, et dans laquelle *Don Quichotte* lui-même fait figure de héros « défendant des martyrs »<sup>14</sup>. Ces martyrs, qui ont été brûlés « vifs » sont bien entendus les livres de chevalerie auxquels appartenait *Don Quichotte*. Une autre référence au contexte historique est celle de la politique d'assimilation menée par le tribunal de l'inquisition où le port de l'habit mauresque était interdit ; en effet, dans la deuxième partie de *Don Quichotte*, la réaction de Dorothée à la vue de l'habit mauresque de Zoraïde. C'est dans ces termes qu'elle demande des explications au captif :

*-Dites-moi, monsieur, demanda Dorothée, cette dame est-elle chrétienne ou mauresque ? Car son habit et son silence donnent à penser qu'elle n'est pas ce que nous voudrions qu'elle fût ? -Par le costume et par le corps, répondit le captif, elle est musulmane ; mais dans l'âme elle est grandement chrétienne, car elle a grand désir de l'être (DQI, 37 ,370.)*

Cette réaction de Dorothée serait la preuve de l'intolérance envers l'autre que l'inquisition réussit à installer dans les esprits à travers la propagation des clichés et des stéréotypes sur les maures.

En outre, *Don Quichotte* fait aussi référence à l'expulsion des morisques en 1609, dans les chapitres 49, 53,54 de la deuxième partie, à travers l'histoire de Ricote et de sa fille Ana, descendant des musulmans, sont expulsés d'Espagne suite au l'édit d'expulsion. Ricote, qui signifie le riche, s'exile en Allemagne après avoir enfui son trésor quelque part dans son village Toboso, alors que sa fille est amenée par ses « oncles » à Alger. Ricote revient déguisé sous l'habit d'un pèlerin « français » espérant échapper aux poursuites de l'inquisition. Il rencontre Sancho Pança, de retour de son île, et discutent de l'expulsion des morisques. Il accompagne les deux personnages cervantins, hôte de don Antonio, aux galères. Là, il rencontre sa fille Ana Félix qui, de retour de son refuge d'Alger, est prise en captivité par les soldats du Roi. Elle raconte, devant le vice-roi, son exil à Alger et les raisons de son retour en Espagne.

---

<sup>13</sup>-Mayer Christine, op. Cit. p.51.

<sup>14</sup>- Mayer Christine, op. Cit. p.51.



Outre le contexte espagnol caractérisé par l'intolérance du tribunal de l'inquisition, *Don Quichotte* est lié à un autre contexte géographique, celui de l'Algérie qui apparaît comme un lieu de refuge à des personnages cervantins.

### 1.1.2. LE CONTEXTE ALGERIEN

*Don Quichotte* est-il né à Alger ? À l'en croire le narrateur du prologue, il est « engendré dans une prison où toute incommodité à son siège, où tout bruit sinistre fait sa demeure » (DQ, prologue, 43), racontant « l'histoire d'un fils sec, maigre, rabougri, fantasque, plein de pensées étranges et que nul autre n'avait conçu(...) » (I, prologue,43). Ces citations donnent lieu à une foule de conjectures. La description de la prison dans laquelle *Don Quichotte* est « engendrée » ne serait-elle qu'une allusion claire au bagne d'Alger connu pour son incommodité ?

À en croire les biographes, Cervantès, de retour d'Alger, après ces cinq ans de captivité, a travaillé comme collecteur d'impôts. Une expérience qui s'avère dramatique parce qu'il s'est trouvé, peu de temps après, incarcéré à la prison de Séville suite à ses déboires avec ses créanciers et ses démêlés avec le trésor public. « C'est de ce séjour, dont la durée exacte n'a pu être établie, que l'on date habituellement la naissance de *Don Quichotte*.<sup>15</sup> » écrit Jean Canavaggio. Pour justifier sa thèse, ce cervantiste prend au pied de la lettre une confidence glissée par l'auteur au début du prologue de la première partie où il déclare offrir à ses lecteurs « l'histoire d'un fils, maigre, rabougri (...) qu'il pouvait s'engendrer dans une prison, où toute incommodité à son siège, où tout bruit sinistre fait sa demeure » (DQI, prologue, 43)

Or, Jean Canavaggio ne tarde pas à remettre en cause sa version première. « Ne s'agit-il pas, plutôt, comme on l'a parfois suggéré, d'une façon d'évoquer une réclusion spirituelle et morale.<sup>16</sup> ». Cette tergiversation de la part de cet éminent cervantiste pourrait être liée à la rareté des documents qui ont traité ce sujet.

À l'instar de Jean Canavaggio, beaucoup de cervantistes tendent à penser que l'idée première de *Don Quichotte* vint à Cervantès dans la prison de Séville, ce qu'Andrés Trapiello juge plutôt comme une conjecture. « Peut-être ou peut-être pas. La supposition au mérite d'être

<sup>15</sup> Canavaggio Jean, *Don Quichotte, du livre au mythe, quatre siècle d'errance*, éditions Fayard, 2005, p.12.

<sup>16</sup> -Canavaggio Jean, *Don Quichotte, du livre au mythe*, op.cit. p.12.

*romanesque. Quant à savoir si c'est vrai, à ce jour, personne ne le sait.*<sup>17</sup> » Donc, personne ne sait, du moins selon les cervantistes cités, si *Don Quichotte* est véritablement né dans la prison de Séville ou ailleurs. Tout ce que nous pouvons en dire ne serait que de simples suppositions. Mais cela renforce-t-il la position des cervantistes qui pensent qu'Alger est le lieu probable de la naissance de *Don Quichotte* ? L'onomastique algérienne qui parsème le *Don Quichotte* plaide-t-elle en faveur de cette thèse ?

### 1.1.2.1. Don Quichotte à Alger

Waciny Laraj pense qu'Alger était derrière l'idée de *Don Quichotte* dans la mesure où son auteur demeure cinq mois au fond d'une grotte à Alger<sup>18</sup> lors de sa deuxième tentative d'évasion, et que « *ni Cervantès ni aucun historien n'ont révélé à ce jour les secrets de ces cinq mois de captivité au fond de la grotte.*<sup>19</sup> » Cette grotte qui se situe en plein centre d'Alger, surplombant le quartier de Belkour qu'on nomme aujourd'hui la grotte de Cervantès, qui reste comme un témoin justifiant le passage de cet auteur à Alger.

*La grotte de Cervantès fait rappeler tant de grottes qui étaient derrière les grands bouleversements au niveau des idées et même de la pensée humaine. La grotte de Hira' (Ghar Hira') est fondamentalement liée à la révélation du Coran (...) La grotte de Frenda dans laquelle Ibn Khaldoun a commencé à rédiger son œuvre monumentale : la Moqaddima. A travers cette logique, la grotte de Cervantès ne fait pas exception puisqu'elle a été le lieu qui a vu l'éclosion de la plus belle œuvre de tous les temps : Don Quichotte*<sup>20</sup>

Un monde de grottes que nous trouvons déjà dans *Don Quichotte* à travers l'épisode de la grotte de Montésinos, au chapitre vingt-trois de la seconde partie. Selon Waciny Laraj, Don Quichotte est semé de graines algériennes avec une visibilité qui ne dément jamais. Dans le premier tome se réveille l'histoire du captif, dans le second la grotte d'Alger qui se confond avec celle de Montésinos, située au cœur de la Manche<sup>21</sup>

<sup>17</sup> -Trapiello Andrès, *Les vies de Cervantès* (traduit en français par Buchet/Chastel, éditions Méta, Paris, 2005, p.173.

<sup>18</sup> - À consulter l'annexe 2 pour avoir plus d'informations sur la grotte de Cervantès.

<sup>19</sup> - Laraj Waciny, *Sur les traces de Cervantès à Alger*, éditions Alpha, Alger, 2008, p.23.

<sup>20</sup> -Ibid. p.40.

<sup>21</sup> -Ibid., p.23.

La supposition de Waciny Laraj pourrait être vraie dans la mesure où un écrivain de l'envergure de Cervantès ne pouvait rester cinq mois de captivité sans que les muses ne viennent taquiner son imagination comme témoigne cette description de la prison où *Don Quichotte* est engendré.

*Le loisir et le repos, la paix des lieux, l'aménité des champs, la sérénité des cieus, le murmure des fontaines, le calme de l'esprit, toutes ces choses concourent à ce que les muses les plus stériles se montrent fécondes. (DQ, prologue, 44)*

La captivité à Alger serait certainement pour beaucoup dans la naissance de *Don Quichotte* comme en témoignent les traces d'Alger dans le roman cervantin, notamment dans le récit du captif (chapitres 39 à 41). Sur ce point, la question de Waciny Laraj serait légitime. « *Et Comment après toutes ces années, la mémoire algérienne est-elle restée intacte chez Cervantès* <sup>22</sup> ? » Il fait sans doute allusion à l'onomastique algérienne qui parsème la première partie de *Don Quichotte*, notamment dans l'histoire intercalée du captif où Cervantès peint Alger des 16 siècles.

*(...) Il résolut de faire (...) le voyage d'un pays appelé Sargel, qui est à vingt lieu d'Alger, du côté d'Oran, où il se fait un grand commerce de figues sèches (...) On appelle Tamarins, en Berbérie, les Mores de l'Aragon, et Mudéjarès ceux de Grenade. (DQI, 41,399).*

Il décrit même les coutumes des habitants d'Alger, notamment celles des femmes. « *Les femmes moresques ne se laissent voir d'aucun More ni Turc.* » (DQI, 41, 399) Par ailleurs, le fait d'attribuer la paternité du premier roman de la modernité à l'historien arabe Sid Ahmed Benengeli fut, à n'en pas douter, un vibrant hommage aux jours passés à Alger selon Andrés Trapiello<sup>23</sup>. Pour sa part, Waciny Laraj écrit à ce propos :

*Sid Ahmed Benengeli (est) le masque de cette Algérie laissé derrière lui (Cervantès) par lequel transite non seulement l'histoire de Don Quichotte et sa douleur restée vivante, mais aussi ses moyens de défense devant l'inquisition (...) Cid Hamet est exactement le véritable garde fou de Cervantès contre toutes les machines à tuer de l'époque, il est l'antipode de l'arbitraire.*<sup>24</sup> »

<sup>22</sup>-Ibid., p.23

<sup>23</sup>- Trapiello Andrés, *les vies de Cervantès*, op.cit, p. 173.

<sup>24</sup>-Laraj Waciny, sur les traces de Cervantès à Alger, op.cit, p. 42

Aussi, Waciny Laraj met en avant un autre argument qui a trait à l'écriture cervantine elle-même. Il écrit : « *la dernière traduction populaire d'Aline Schulman a fait réveiller dans ce texte un véritable substrat littéraire arabe incommensurable.*<sup>25</sup> » Ce substrat est le caractère oral de *Don Quichotte* que Cervantès puise dans la tradition orale de la littérature algérienne d'antan. Sur ce point, Aline Schulman dit lors d'un entretien que « *Cervantès à Alger aura toute la liberté de remuer autant qui veut, et surtout d'écouter, d'apprendre (...) de ce milieu de la culture musulmane arabe, il va boire à nouveau à la source d'une traduction orale.*<sup>26</sup> » Cette oralité lui vient donc de ce qu'il a pu entendre pendant sa captivité à Alger selon la même auteure.

En effet, La majeure partie du roman est réservée à la discussion entre don Quichotte et Sancho Pança. Le valet utilise une langue populaire, voire une langue de masse, puisqu'il est illettré et analphabète « *La vérité, Monsieur, c'est que je n'ai jamais lu aucun livre, parce que je ne sais ni lire ni écrire* » (DQI, 10,120) ; tandis que son maître utilise une langue « lettrée », puisqu'il est un lecteur assidu des romans de chevalerie. Face à la langue « dure et concrète » de don Quichotte, Sancho Pança oppose proverbes et paraboles. De plus, Certains micro-récits, que nous allons aborder au cours de notre étude sont enracinés dans la tradition populaire. C'est le cas à titre d'exemple du Curieux insensé et d'Ana Félix, et surtout du récit du captif qui prend les caractéristiques du conte.

Outre, le caractère oral, la technique narrative de *Don Quichotte* rappelle une intertextualité très visible du genre. Il suffit de voir la littérature arabe du IXe et Xe siècle pour découvrir le fonctionnement littéraire similaire comme en témoigne le chapitre II de la deuxième partie qui traite de la grande dispute qui oppose Sancho Pança à la nièce et à la gouvernante de don Quichotte.

### 1.1.2.2. Alger dans Don Quichotte

À l'en croire Waciny Laraj, Cervantès « *a retracé l'Algérie du XVIe et XVIIe siècle avec la main d'un grand connaisseur qui a fini par adopter beaucoup de nos pratiques*<sup>27</sup>. » En effet, Alger, force est de constater, est le thème central d'une grande partie de *Don Quichotte*. C'est

---

<sup>25</sup> -Ibid., p.42

<sup>26</sup> - Rencontre avec Aline Schulman sur sa traduction de Don Quichotte, Mercredi 16 janvier 2008 0 , la maison des Ecritures : [http://www.Œil.Chambéry.pagesperso-orange.fr/CR\\_ALINE\\_SCHULMAN.html](http://www.Œil.Chambéry.pagesperso-orange.fr/CR_ALINE_SCHULMAN.html)

<sup>27</sup> - Laraj Waciny, op.cit.p.32.

précisément dans *l'histoire du captif* où les traces d'Alger sont très visibles. En effet, Ainsi plusieurs termes nous proviennent d'Alger du 16<sup>ème</sup> siècle. Alger ne serait présente qu'après l'arrivée de conteur arabe Cid Ahmed Benengeli, historien arabe et conarrateur de *Don Quichotte*, qui dès le chapitre 40 prend la suite de la narration du roman. Et C'est seulement à partir du chapitre 37 de la première partie que l'onomastique Algéroise apparaît : Zoraïde, Muley Hamet, Muley Hamida, Hassan Aga, Uchali Fartax, Hadji Morato, et Lella Marien. Des éléments topographiques abondent le *Don Quichotte* démontrant que Cervantès connaît si bien les villes algériennes comme Cherchel, Oran, Bougie etc. Lisant l'explication du captif du mot Tagarin à un renégat : « On appelle tagarin, en Barbarie, les Maures d'Aragon, et mudéjars, ceux de Grenade ; et au royaume de Fez, les Mudéjars sont appelés elches, qui sont les gens que le roi de là-bas le plus volontiers à la guerre. » (DI, 39, 560.)

Le lexique algérien parsème donc tout le *Don Quichotte*. Il est facile à identifier. D'autres exemples de la présence d'Alger dans le Quichotte sont mentionnés par don Quichotte lui-même et son Serviteur Sancho Pança, « cava rumia », Qbar-arrumia (Le tombeau de la Chrétienne), « macange » (makkanch), « fartax » (fartas, chauve) à « juma » (al-jumu'a), « caïd » etc.

Malgré la présence de cette onomastique très riche que nous venons de signaler plus haut, la ville d'Alger n'est décrite à aucun moment dans l'histoire du captif, excepté une description brève et limitée de la maison du More Agi Morato qui donnait sur la prison dans laquelle était captif.

*Au-dessus de la cour de notre prison donnaient les fenêtres de la maison d'un More riche et de haute naissance. Selon l'usage du pays, c'étaient plutôt des lucarnes rondes que des fenêtres ; encore étaient-elles couvertes par des jalousies épaisses et serrées. (DQI, 40, 390)*

L'emploi de l'expression « selon l'usage du pays » que le captif utilise dans cette citation prouve que le captif connaissait parfaitement l'usage du pays en matière d'architecture. Mais d'où lui venait cette connaissance ? Forcément dans ses déplacements dans la ville d'Alger, puisqu'il était « *parmi les captifs du rachat...* » (I, 40,389), sa résolution donc « *d'aller au jardin et de voir si je pourrais lui parler. Sous prétexte d'aller cueillir quelques herbages, j'y entrai la veille de mon départ...* » (I, 41,400)

Cette liberté permettrait au captif de connaître les us et coutumes de la famille algéroise dont les femmes « *ne se laissent voir d'aucun more ni turc, à moins que ce ne soit par ordre de leur père ou de leur mari.* » (DI, 41, 399). Le captif aurait fini par adopter beaucoup de nos pratiques : le captif refuse qu'un autre captif entretienne Zoraïde « *Pour moi, j'aurais été fâché qu'il lui eût parlé, car elle se serait effrayée sans doute en voyant son sort confié à la langue d'un renégat.* » (I, 41,399). En plus, le captif déclare lors de sa visite à Zoraïde qu'il maîtrise la langue des mores qui est « *ni l'arabe, ni le castillan, ni la langue d'aucune nation, mais un mélange de toutes les langues, avec lequel nous parvenions à nous entendre tous.* » (DQI, 41, 400)

Cette captivité aurait sûrement métamorphosé le captif. « *Le regard tolérant de l'autre différent*<sup>28</sup> » n'existait pas chez le captif au début de l'histoire. Lui qui fut un homme de guerre ; un homme imprégné du mal des guerres de religion et qui se battait pour l'idéal chrétien et la gloire des rois espagnols, finit par devenir autre en remettant ainsi en échec des stéréotypes que l'inquisition entretenue à l'égard d'Alger et de sa population comme nous venons de citer plus haut. Alger n'est plus un lieu d'esclavage et de torture, mais une terre de paix et d'amour. C'est dans cette ville que le captif tombe amoureux de la mauresque Zoraïde.

Enfin, Alger pourrait être le lieu de naissance de *Don Quichotte* d'après les arguments de Waciny Laraj dans la mesure où la carrière littéraire de Cervantès n'a commencé qu'après son passage forcé à Alger. *Don Quichotte* serait donc le fruit de cette captivité, vécu certes dans la douleur, mais riche en enseignements et en expériences. Et l'on se demande aujourd'hui si *Don Quichotte* aurait vu le jour sans cette étape algérienne.

Mais dans *Don Quichotte*, Alger n'est pas présente uniquement dans l'histoire du captif, Elle est présente aussi dans l'histoire de la mauresque d'Ana Félix (II, ch. 44-45). Dans cette histoire, l'action se déroule aussi à Alger. Contrairement à l'histoire du captif, Alger dans l'histoire d'Ana Félix paraît plus bigarrée. En effet, dès le début de l'histoire, Ricote nous offre une image négative de la Berbérie et des patries de l'Afrique du Nord en général.

*Nulle part nous ne trouvons l'accueil que souhaite notre infortune ; en Berbérie, et dans toutes les parties de l'Afrique du nord, où nous espérons être reçus, accueillis, traités comme des frères, c'est là qu'on nous insulte et qu'on nous maltraite le plus. (DQII, 44,374).*

---

<sup>28</sup> -Laraj Waciny, op, cit. p.21.

L'expression « *comme des frères* » est un des vocables employés pour désigner les maures et les turcs musulmans habitant en Berbérie et en Afrique du Nord, et qui partagent avec les morisques la même religion. A travers cette expression, Ricote dénonce la désolidarisation de ces peuples pour la cause morisque.

Bien qu'Alger soit un refuge d'Ana Félix qui « fut emmenée par deux de ses oncles en Berbérie », lors de son expulsion de sa terre natale, elle tient quand même un discours hostile à l'égard des maures et livre une image négative de la ville d'Alger. En effet, Ana Félix compare Alger à un endroit d'enfer. « *L'endroit où nous nous réfugiâmes fut Alger, et c'est comme si nous nous fussions réfugiés dans l'enfer même.* »(II, 53, 441). En plus, de l'avarice et de la cupidité du Dey d'Alger qu'elle sorte comme argument justifiant son ralliement facile des côtes espagnoles « *Je lui disais tout cela pour que son avarice l'aveuglât...* » (DQII, 48, 442) Elle met en évidence la perversion du Dey qui, selon elle, était homosexuel, voire hétérosexuel car il pratiquait sans pudeur la sodomie ouvertement devant le public : le Dey désire don Gregorio en tant qu'homme, mais également lorsque celui-ci lui apparaît sous l'habit du mauresque.

*Je me troublai en considérant le péril que courait don Gregorio ; car, parmi ces barbares infidèles, on estime plus un garçon jeune et beau qu'une femme, quelque belle qu'elle soit. (DQII, 53, 442)*

Cette représentation négative du roi d'Alger par Ana Félix perpétue certainement le discours officiel de la « doxa » espagnole selon lequel les rois d'Alger accédaient à toutes les formes possibles d'assouvissements de leurs plaisirs, pis encore ils pratiquent la sodomie en public et sans dissimulation. Cette, une représentation serait certainement l'œuvre de l'inquisition qui voulait discréditer l'ennemi commun des chrétiens en forgeant des stéréotypes et des clichés négatifs du maure.

Ana Félix, captive et menacée de mort, pourrait-elle tenir un autre discours que celui qu'elle a tenu devant le vice-roi ? Certainement pas. Fille d'un morisque musulman qui refuse d'abjurer sa religion, réfugiée avec sa famille dans un pays ennemi, seraient des arguments qui ne plaideraient certainement pas en sa faveur. Conscience qu'elle pourrait être renvoyée à l'échafaud pour désobéissance au Roi, seule la mise en évidence de son identité catholique et le décréditement de l'ordre politique à Alger pourrait la sauver. En plus, soutenus par l'inquisition,

le Roi catholique n'avait qu'une seule devise : un seul sang, une seule religion, une seule langue, une devise qui résume le fanatisme religieux, identitaire et linguistique de L'Espagne du XVII<sup>e</sup> siècle.

Ana Félix est à l'image de son père qui n'hésitait pas à critiquer ouvertement l'édit d'expulsion, elle tenait elle aussi un langage ambigu : son discours sur son identité chrétienne et son amour pour l'Espagne seraient une critique inavouée du pouvoir espagnol de l'époque d'être responsable de la persécution injustifiée d'une citoyenne espagnole, catholique fidèle, pleine d'amour patriotique et fiancée à un espagnol chrétien.

Hormis la représentation du Dey d'Alger, la ville d'Alger n'est pas décrite. La cadence avec laquelle cette histoire est narrée pourrait supposer que le passage de la mauresque à Alger était très court « *Dès son arrivée, le Dey apprit par oui-dire que j'étais belle. Il me fit comparaitre devant lui...* » (DQII, 53,441) ; Ensuite, juste après son entretien avec le Dey, ce dernier « *décida que je reviendrais en Espagne sur le brigantin, accompagnée par deux turcs...* » (DQII, 53,442)

Enfin, nous pensons que *Don Quichotte* n'est pas uniquement espagnol, il est l'œuvre de toute l'humanité. Qu'il soit né à Alger ou à Séville, ne change rien à son universalité. Il s'est affranchi depuis le premier jour de son apparition de son lieu probable de sa naissance et de l'œuvre dont – il est issu. Ces reprises successives dans toutes les littératures du monde ont fait de l'œuvre « *l'évangile de la révolution* » et de son personnage le symbole tutélaire de la résistance. Il y aurait ainsi de don Quichotte en tout homme idéaliste, faisant la confusion entre réalité et fiction. Mais dans quels contextes *Don Quichotte* est-il né ?

## 1.2. LE CONTEXTE SOCIAL

### 1.2.1. LA HIERARCHISATION DE LA SOCIETE

Outre le contexte historique, *Don Quichotte* fait aussi allusion à une société espagnole profondément hiérarchisée comme la décrivent justement Arturo et Carlos Horcajo dans leur étude sur le *Don Quichotte* de Cervantès :

*Même si le Quichotte n'est pas un roman réaliste dans le sens où il ne peint pas exactement la société historique de son époque, il en présente des événements et évoque, avec beaucoup de précision, une image de la*



*société espagnole, ce qui permet à l'auteur de rendre ses personnages proche des lecteurs*<sup>29</sup>.

Bien que *Don Quichotte* ne soit pas un roman réaliste, il représente une société espagnole fortement hiérarchisée comme le précisent encore une fois Arturo et Carlos Horcajo : « *A travers les sept cent personnages qui circulent dans le récit, on retrouve les modes de vie et la mentalité de diverses catégories sociales d'une société fortement hiérarchisée*<sup>30</sup>. » A la lecture du texte nous avons dénombré trois classes sociales :

- La classe des nobles ;
- La classe des hommes d'église
- Les paysans

### 1.2.1.1. Les nobles

Cette classe se subdivise en deux sous classes : les riches et les pauvres. Les riches dans *Don Quichotte* sont oisifs et ne s'adonnent plus à la guerre. Ils sont soit courtisans menant grande vie à l'image du duc et de la duchesse (II, 36-41) soit propriétaires terriens à l'image de Don Diego de Miranda, le chevalier à l'habit vert (II, 16-18). Ainsi, dans la deuxième partie du roman trouvons-nous un couple de nobles riches oisifs menant grande vie. Le duc et la duchesse sont au château ducal, à la « maison de plaisance » où ils prennent plaisir à ourdir leur complot contre don Quichotte et Sancho Pança.

*Grand plaisir prenait le duc et la duchesse à la conversation de don Quichotte et à celle de Sancho Pança ; et, s'étant affermis dans leur intention de leur jouer quelques tours qui eussent les couleurs et l'apparence d'aventures... (DQI, 24, 337.)*

Les pauvres sont de descendance noble mais ils n'ont aucune fortune. Ce sont les « hidalgos », à l'image de don Quichotte, qui sont une sous classe de la noblesse. Ils sont d'origine modeste. Ils sont généralement hommes d'église, marins ou serviteurs dans la maison du roi. Nous trouvons les traces de ces hidalgos dans *le récit du captif* (I, 39-41), dans le choix de métier effectué par le narrateur (le captif) et ses frères. Les deux classes ne se fréquentent pas. Cependant il arrive parfois que les riches les reçoivent pour se gausser d'eux.

<sup>29</sup> -Arturo et Carlos Horcajo, étude sur Don Quichotte de la Manche, Cervantès, éd ellipses, Paris, 2006, p.11.

<sup>30</sup> -Ibid. ; p.11.

Pour ridiculiser le chevalier à la triste figure et son écuyer le Duc et la Duchesse se déguisent en roi et en reine. Ce carnaval pseudo-chevaleresque que ce couple de nobles organise dans l'intention de se procurer du plaisir peut se lire comme une confrontation entre deux catégories appartenant à la même classe : les riches et les pauvres c'est-à-dire les hidalgos à l'image de don Quichotte et les nobles à l'image du duc et de la duchesse. Une autre lecture de ce passage peut-être proposée : une lecture politique. Claude Allaire, Nadine Ly et Jean Marc Pelorson diront à ce propos :

*Le duc et la duchesse- semblables aux responsables politiques du pays qui, en organisant et en subventionnant les défilés de chars et les mascarades, exercent un contrôle absolu sur les réjouissances populaires— n'acceptent d'être les acteurs de la fête carnavalesque que dans la mesure où la réversibilité propre au carnaval ne les atteint pas. Ils en trahissent donc l'esprit<sup>31</sup>.*

#### **1.2.1.2. Les paysans**

Dans *Don Quichotte*, les paysans sont, toujours dans le plus bas de l'échelle sociale. Ils sont analphabètes et ignorants, à l'image de Sancho Pança, qui ne sait ni lire ni écrire « *La vérité, Monsieur, c'est que je n'ai jamais lu aucun livre, parce que je ne sais ni lire ni écrire* » (DQI, 8, 120.) Mais, il y a lieu de signaler que livres au temps de l'inquisition « *sont des chimères qui envoient les hommes au bûcher.* » fait dire le narrateur à l'un de ses personnages qu'il refuse d'apprendre à lire parce que les choses écrites « *sont des chimères qui envoient les hommes au bûcher.* » (DQI, 10,120)

#### **1.2.1.3. Les hommes d'église**

Dans cette hiérarchisation de la société, figurent aussi les hommes de l'Eglise que le chevalier à la triste figure rencontre constamment dans son chemin, notamment le curé du village et le chanoine que nous les trouvons dans plusieurs épisodes du roman. Ces deux personnages sont à l'origine de plusieurs desseins ourdis contre don Quichotte : autodafé déguisement, masque etc. La première rencontre avec les hommes de l'Eglise intervient pendant la première sortie de don Quichotte lorsqu'il rencontre deux hommes de Saint- Benoît. Il lui semble que ce sont des enchanteurs qui enlèvent des princesses, et du coup il faut réparer ce tort de tout son pouvoir :

---

<sup>31</sup> - Claude Allaire, Nadine Ly, Jean-Marc Pelorson, op.cit., p.86.

*Gens diaboliques et hors du communs, laissez sur le champ les hautes princesses que vous emmenez de force dans ce carrosse ; sinon préparez-vous à recevoir une prompte mort, en juste châtiments de vos méfaits. (DQI, 8, 143.)*

Ainsi, le curé est omniprésent dans le roman. Il est présenté comme un personnage érudit. Lors de l'autodafé de la bibliothèque de don Quichotte, le curé épargne les quatre livres d'Amadis de Gaule du feu car il lui semble : « *Qu'il y ait ici du mystère ; car, à ce que j'ai oui dire, c'est le premier livre de chevalerie qui ait été imprimé en Espagne ; et tous les auteurs ont pris de lui naissance et origine. (DQ I, 5, 123.)*

Tout comme le curé, le chanoine se montre également érudit et aimant les livres. La critique qu'il livre contre les romans de chevalerie lors d'une discussion avec le curé concernant les livres de chevalerie, en est la preuve.

*-Pour moi, du moins, j'ai eu une certaine tentation de faire un livre de chevalerie(...) j'en ai déjà écrit plus de cent feuillets (...) Mais ce qui m'a ôté surtout des mains et même de l'esprit la pensée de l'achever (...) sont toutes ou la plupart sottises avérées et choses sans queue ni tête, et que, néanmoins, le vulgaire les écoute avec plaisir. (DQ I, I, 628.)*

Ainsi, le curé et le chanoine sont sans doute l'image d'une Eglise en pleine réforme. Car la pierre d'achoppement dans la réforme tridentine est la formation des hommes d'Eglise. Ils sont présentés comme les plus intellectuels et les plus érudits de tout le roman. Estrella Ruiz-Galvez Priego dit à ce propos : « *l'homme d'Eglise que nous présente Cervantès est en général quelqu'un de fort civilisé, cultivé, avec des prétentions intellectuelles et littéraire<sup>32</sup>.* »

Mais, *Don Quichotte* est loin d'être un miroir de la société, car tout ce que nous avons écrit sur son contexte reste une analyse personnelle étayé par des critiques des savants de la littérature espagnole. Mais s'il y a une chose qui est sûre et certaine est que *Don Quichotte* est, dès le prologue, chargé d'une mission claire et précise : la discréditation des romans de chevalerie. Et c'est pour cet objectif que le narrateur apostrophe le lecteur : « *Je te donne rassemblées toutes les grâces du métier qui sont éparses à travers la foule innombrable et vaine des livres de chevalerie.* » (DQI, prologue, 48)

---

<sup>32</sup> -Estrella Ruiz-Galvèz Priego, op.cit., p.90.

### 1.2.2. LA CRISE ECONOMIQUE

Les historiens s'accordent à dire que la crise économique en Espagne a débuté vers 1600, soit quatre ans avant l'apparition de la première partie de *Don Quichotte* à cause :

- de la baisse de métaux précieux en provenance des Inde,
- du développement de la piraterie en méditerranée.
- de l'industrie et de l'agriculture en crise suite à l'importation massive de produits finis.

Ces effets funestes économiques et démographiques ont donné lieu à l'expulsion, entre 1609 et 1614. Les historiens estiment le nombre des déportés à trente mille personnes, soit 4% de la population espagnole.

Dans le *Don Quichotte*, les références à cette crise ponctuent la deuxième partie du roman comme en témoigne le discours ironique du narrateur Sid Ahmed sur la pauvreté. Il en cite deux : une de l'esprit et une autre qu'il nomme seconde. La première est pardonnable est consentie car dira-t-il : « *Posséder toutes choses (c'est) comme si vous ne les possédiez point* ». (DQII, 54, 415) Par contre, la seconde est blâmable parce qu'elle s'attaque aux gens bien nés.

*Mais toi, pauvreté seconde, toi dont je parle à présent, pourquoi viens-tu te heurter aux nobles et aux gens bien nés plutôt qu'aux autres gens ? Pourquoi les obliges-tu à mettre des pièces à leurs souliers, et à avoir sur leur pourpoint des boutons qui soient les uns de verre, les autres de soie, d'autres encore en crin.* (DQII, 54, 415)

Une référence implicite à la contre-réforme est suggérée. Elle exige une obéissance stricte au pape prêché par l'ordre des Jésuites et le retour aux sources de Saint-François d'Assise qui avait fait vœu de pauvreté.

En outre, la pauvreté touche toutes les classes de la société, y compris les hidalgos et les paysans, à l'image de don Quichotte et de Sancho Pança.

*(...) Tout cela revint à l'esprit de don Quichotte quand il vit se défaire les points de ses bas, mais il se consola en découvrant que Sancho lui avait laissé des bottes de voyage, montantes, qu'il résolut de mettre le lendemain(...) dont- il aurait repris les mailles, quitte à le faire avec une soie d'autre couleur.* (DQII, 54,416)

La paupérisation massive a donné naissance au banditisme.

### 1.2.2.1. Le banditisme catalan

Les historiens datent l'apogée du banditisme catalan autour de 1615, date durant laquelle les bandits sévissaient dans la région catalane. *Don Quichotte* en parle dans le chapitre 50, de la deuxième partie. Son chef de file est le fameux bandit Roque Cuinart que don Quichotte qualifie de juste et de valeureux : «*Ma tristesse, ne vient pas d'être tombé en ton pouvoir, ô valeureux Roque, toi dont la renommée n'a point de limites qui la puissent enfermer par toute la terre.* »(DQII, 50, 572). La renommée de ce bandit, il la tient surtout de la justice qu'il fait régner dans cette région. Le banditisme dans *Don Quichotte* n'est pas une vocation mais une riposte à l'injustice de l'inquisition. Le Bandit Roque explique à don Quichotte les raisons qui les ont poussés, lui et ses compagnons, à choisir cette voie.

*Notre genre de vie doit sembler étrange au seigneur don Quichotte : nouvelles aventures, événements nouveaux, tous remplis de péril (...) je puis vous l'avouer, il n'est pas, à la vérité, de façon de vivre plus agitée ni plus mouvementée que la nôtre. Pour moi, j'y ai été par je ne sais quels désirs de vengeance (...) la volonté de me venger d'une offense qui m'avait été faite anéantit si bien mes bonnes intentions... (DQII, 50, 573.)*

Roque Cuinart fait une allusion implicite à la marginalisation de la région de Barcelone connue pour son opposition au pouvoir du roi et au tribunal de l'inquisition.

*Roque passait les nuits éloigné des siens, dans des endroits où ceux-ci ne pouvaient deviner qu'il fût, car les nombreux bans du vice roi de Barcelone, qui mettaient sa tête à prix, le tenaient dans une perpétuelle inquiétude. (DQII, 50, 575)*

Cette citation fait sans doute allusion aux opposants politiques que la « justice » du roi traque tout le temps, à l'image de Roque Cuinart qui a été poussé au banditisme pour justifier leur condamnation à mort.

En parlant du banditisme en Espagne dans son œuvre, l'auteur tient à (dé)montrer voir à justifier le quichottisme mais aussi la résistance de toutes les victimes de l'inquisition. *Don Quichotte* pour fuir sa misère se réfugie dans la lecture de romans de chevalerie dont les héros se battent contre l'injustice puis dans une course folle pour se battre contre des moulins à vent. Les bandits quant à eux, par des actes concrets enlèvent aux riches pour donner aux pauvres. Les deux se rejoignent puisque tous deux (les bandits et don quichotte) puisque tous deux combattent l'injustice. Le contexte socioéconomique va provoquer un besoin de dire par l'écriture.

### 1.3. LE CONTEXTE LITTÉRAIRE

Contrairement au contexte historique où le tribunal de l'inquisition contrôlait toute la société, le contexte littéraire dans lequel apparaît *Don Quichotte* semble faire exception. En effet, son apparition (1605-1615) coïncide avec le rayonnement de la littérature espagnole sur l'Europe entière. Ainsi, le 17<sup>ème</sup> Siècle espagnol a vu le développement du théâtre, notamment la nouvelle comédie (la *comedia nueva*) dont Lope de Vega est le précurseur. La production et la diffusion des œuvres connaissent aussi un essor considérable d'où le succès éditorial de la première et la deuxième partie de *Don Quichotte* qui fait l'objet de six éditions chacune.

#### 1.3.1 : DON QUICHOTTE, UN ROMAN CONTRE LES ROMANS

Au temps de don Quichotte, les romans de chevalerie connaissaient un immense succès auprès des lecteurs. *Amadis de Gaule*, chevalier de référence de don Quichotte, en fut le modèle. Ces mêmes romans constituent l'essence même de *Don Quichotte*, car sans eux, il n'aurait sans doute pas vu le jour. Selon Arturo et Carlos Horcajo, presque tous les genres littéraires de l'époque affleurent de façon plus au moins évidente le *Don Quichotte*<sup>33</sup>. Ainsi, Dans le roman de Cervantès, nous y trouvons les romans de chevalerie qui émergent dans tout le roman, des éléments du roman sentimental, du roman picaresque, du roman pastoral et enfin du roman moresque.

Les romans de chevalerie y sont constamment présents. Ce sont le fil conducteur du roman de Cervantès. D'ailleurs, c'est à cause d'eux que le chevalier à la triste figure devient fou et décide par conséquent de se faire chevalier errant et d'aller sur les routes de la Manche chercher aventures. Ils sont l'objet de nombreux débats littéraires mais aussi l'occasion d'une réflexion sur la création littéraire et ses rapports avec la réalité. Samson Carrasco, l'un des personnages de *Don Quichotte*, rappelle le type de réflexion que les romans de chevalerie nourrissaient à l'époque. Il dira :

*C'est une chose d'écrire en poète et c'en est une autre d'écrire en historien. Le poète peut conter ou chanter les choses, non comme elles furent, mais comme elles auraient dû être ; tandis que l'historien doit les rapporter, non comme elles auraient dû être, mais telles qu'elles furent, sans rien ajouter ni retrancher de la vérité. (DQII, 3,33)*

---

<sup>33</sup> -Arturo et Carlos Horcajo, op.cit., p.15

Pour Samson Carrasco, l'historien doit être ponctuel, fidèle et totalement partial, tandis que le prosateur, armé de son l'imagination, peut tisser des choses qui se rapprochent du vraisemblable, ce que le chanoine tente d'expliquer :

*La fiction est d'autant meilleure qu'elle a l'air plus vraie, et qu'elle plaît d'autant plus qu'elle se rapproche du vraisemblable et du possible. Les fictions doivent être à la portée de ceux qui les lisent, et écrites de manière à rendre acceptables et faciles les choses qui ne le sont pas ; de sorte que tenant sans cesse l'esprit en suspens, elles provoquent l'admiration et la surprise, l'émotion et l'intérêt, et qu'à les lire on se sente à la fois réjoui et captivé. » (DQI, 47, 532.)*

Le chanoine soulève le problème de la vraisemblance dans les romans de chevalerie et le mélange confus de la fiction avec la réalité historique. Aussi, il met en cause les écrivains qui ne respectent pas les règles de l'art d'écrire. Néanmoins, le chanoine constate que ces romans ne trouvent pas un grand succès auprès des lecteurs lettrés. « *Celles qui suivent les règles de l'art ne conviennent qu'à deux ou trois grands esprits, capables d'en saisir les finesses.* »(I, 38,536.)

Le chanoine parle des lecteurs de grands esprits capables de comprendre le sens de ces romans et des lecteurs de bas esprits qui n'en saisissent pas facilement le vrai sens. Cette théorie nous rappelle celle d'Umberto Eco concernant le lecteur modèle qui « *doit actualiser le contenu à travers une série complexe de mouvements coopératifs*<sup>34</sup>. ».

Le deuxième genre littéraire qui y figure est le genre pastoral que Jean Paul Sermain considère seulement comme « *une manière d'être, un mode de vie qui n'est qu'en partie celui des bergers*<sup>35</sup>... ». Mais qu'elle est le rôle la pastorale dans un roman comme *Don Quichotte* ? Jean Paul Sermain apporte la précision suivante :

*La pastorale présente des bergers qui n'ont pas besoin de travailler, et qui trouvent dans leur occupation et dans leur vie à la campagne des conditions favorables à leur culte de l'amour et de la poésie. La pastorale s'adressait à des hommes de cour et leur offrait une vision rêvée de la campagne*<sup>36</sup>.

<sup>34</sup> -Umberto Eco, *Lector in Fabula*, Paris, éditions Grasset et Fasquelle, traduction française, 1985, p.61-62.

<sup>35</sup> -Jean Paul Sermain, *op.cit.*, p.61.

<sup>36</sup> -Jean Paul Sermain, *op.cit.*, p.61.

L'univers du genre pastoral est présenté et placé, selon Claude Allaire, Nadine Ly et Jean-Marc Pelorson, sous le signe du commerce et de la marchandise<sup>37</sup> dans *Don Quichotte*. Ainsi, le chevalier à la triste figure, las des aventures, décide de mener une vie pastorale.

*(...) ô Sancho, je voudrais que nous prissions l'habit de bergers durant le temps qu'il me faudra vivre dans la retraite. J'achèterai des brebis et tout ce qui est nécessaires à l'exercice pastoral. (DQII, 17,553-554.)*

*Don Quichotte* essaie de s'adapter malgré lui à un monde qu'il aurait voulu différent. Le passage de la vie de chevalerie à la vie pastorale serait à notre avis un aveu d'échec du chevalier à la triste figure. L'ironie est une des caractéristiques du roman de chevalerie. C'est ce qu'explique le chanoine dans la deuxième partie.

*Car l'écriture décousue de ces livres donne lieu à un auteur de ce pouvoir montrer épique, lyrique, tragique, comique, avec toutes ces parties que comprennent et contiennent en soi les très douces et agréables sciences de la poésie et de l'art oratoire : car la composition épique se peut aussi bien traiter en prose qu'en vers. » (DQI, 37, 569.)*

Un autre genre très critiqué par le narrateur est le roman picaresque. Ainsi, dans *Don Quichotte*, le galérien Ginès de Passemont auteur d'une autobiographie d'un picaro est fortement critiqué par don Quichotte qui y voit un récit qui portait sur l'artifice et la contradiction, dont voici un court extrait :

*-Il est donc si bon ? s'écria don Quichotte  
-Si bon, que c'est mauvais affaire pour Lazarille de Tomés et tous ceux que l'on a écrits ou que l'on écrira de ce genre. Ce que je puis vous dire, monsieur, c'est qu'il traite de vérités et que ce sont des vérités si belles et si plaisantes...  
-Est-il achevé ? demanda don Quichotte ?  
-Comment peut-il être achevé, répondit Ginès, si ma vie ne l'est pas encore ?*

L'allusion au genre picaresque prend une tournure moins joyeuse. Les mensonges qui s'immiscent dans son auto-éloge jette un discrédit sur certaines vérités par et à travers l'utilisation de certains vocables du genre « si belle », plus « jolie »<sup>38</sup> etc.

<sup>37</sup> -Claude Allaire, Nadine Ly, Jean Marc Pelorson, op.cit., p.107.

<sup>38</sup> -Claude Allaire, Nadine Ly, Jean Marc Pelorson, op.cit., p.117.



Quant au genre moresque, il est évoqué dans les histoires intercalées du captif et d'Ana Félix. Ainsi, le captif présente son récit en opposant son « discours vrai » selon Jean Paul Sermain<sup>39</sup>, à ceux « plein de mensonges que l'on a coutume de composer avec un art choisi et réfléchi. » (I, 38, 463.). Cette opposition rajoute Jean Paul Sermain, « *pourrait définir l'effet que la nouvelle cherche à produire : le captif présente un récit qu'on doit pouvoir prendre pour vrai*<sup>40</sup> ». Mais, pourquoi dit-on que le *Don Quichotte* est « un roman contre les romans ». La réponse nous vient du personnage de l'aubergiste qui s'explique à propos du danger que représente la lecture des romans de chevalerie.

*Il n'y a pas de danger, dit l'aubergiste ; je ne serai jamais assez fou pour devenir chevalier errant. Je vois bien qu'aujourd'hui le monde n'est plus comme il était en ce temps-là, quand les fameux chevaliers parcouraient la terre en quête d'aventure. (DQ I, 2, 60.)*

Effectivement, les romans de chevalerie, selon Jean Paul Sermain, représentent pour les lecteurs comme pour les auditeurs un moyen d'évasion et de distraction à travers des images d'un passé médiéval héroïque et fantaisiste, soit par l'évocation d'étranges bergers<sup>41</sup>. Par ailleurs, *Don Quichotte* critique, à travers des scènes burlesques, une triviale littérature de divertissement qui n'est plus conforme avec la modernité. Lors d'une discussion entre le curé et le chanoine sur ces romans, ce dernier y trouve :

*Que ces livres qu'on appelle de chevalerie sont fort préjudiciables à la république(...), ce genre d'écriture et de composition relève des fables que l'on appelle milésiennes, qui sont des histoires extravagantes, sans autres fin que de plaire au lieu d'instruire, contrairement à ce que font les apologues, qui plaisent et instruisent tout à la fois. (DQ I, 47, 663.)*

Dans son discours, le chanoine se montre très instruit en matière de littérature. Il paraît connaître parfaitement les techniques narratives de genres littéraires proches des romans de chevalerie. Il représente l'image d'une église en pleine réforme, et qui accorde une importance capitale à l'instruction des hommes d'église

<sup>39</sup>-Jean Paul Sermain, op.cit., p.62.

<sup>40</sup>- Jean Paul Sermain, op.cit., p.62.

<sup>41</sup>- Jean- Paul Sermain, op.cit., p.6.

### 1.3.2. DON QUICHOTTE OU LA CRITIQUE DE LA LECTURE ROMANESQUE

Selon Albert Thibaudet : « *Don Quichotte, est la critique des romans faite dans un roman. Et c'est, proposée aux lecteurs de romans, l'histoire d'un lecteur de roman*<sup>42</sup>. ». Ainsi, il emploie le mot de lecteur au lieu de lecteur, car le premier indique, selon lui une habitude, un goût, alors que le deuxième indique un simple contact accidentel. Un lecteur de roman, c'est celui pour qui le monde existe.<sup>43</sup>

Cette thématique de l'influence de la lecture romanesque sur le lecteur est soutenue par Nathalie Piégay-Gros, qui dans une étude sur *Don Quichotte*, affirme que le roman cervantin « *place en son centre une dérive de la lecture romanesque qui ne cessera de hanter les détracteurs, mais aussi les lecteurs, de la fiction*<sup>44</sup> ». Lecteur prodigieux et assidu, don Quichotte explique le monde par la fiction ; il est confond le monde imaginaire du monde réel.

*Le livre est moins son existence que son devoir. Sans cesse, il doit le consulter afin de savoir que faire et que dire, et quels signes donner à lui-même et aux autres pour montrer qu'il est bien de même nature que le texte dont-il est issu*<sup>45</sup>.

Certes, *Don Quichotte* est une critique des romans de chevalerie. Mais il est aussi une critique de la lecture romanesque. La folie livresque de don Quichotte est le résultat de cette confusion entre le monde fictionnel incarné par les livres et le monde réel. Carlos Fuentes abonde dans le même sens en y consacrant tout un ouvrage à ce phénomène. Selon lui, le chevalier à la triste figure est le produit de la lecture romanesque.

*Né de la lecture, il se réfugie dans la lecture chaque fois qu'il échoue. Et, une fois réfugié dans la lecture, il continuera à voir des armées là où il n'y a que des moutons, sans perdre le fil de sa lecture : il y sera fidèle parce que pour lui, il n'y a pas d'autre lecture licite*<sup>46</sup>.

Don Quichotte devient esclave des romans de chevalerie. A chaque fois qu'il rencontre des obstacles, il cherche le remède dans ses lectures. Ainsi, d'après lui, le vécu doit être calqué sur ses lectures. Mais les déceptions qu'il ressent dans toutes ses aventures, et son obstination à faire coïncider la réalité avec ses lectures le mène quelquefois à lâcher du lest. Carlos Fuentes écrit :

<sup>42</sup> -Albert Thibaudet, *Réflexion sur la littérature*, Paris, éd Gallimard, 2007, p.1665.

<sup>43</sup> - Thibaudet Albert, op.cit., p.1666.

<sup>44</sup> -Nathalie Piégay-Gros, *le lecteur*, éd Flammarion, Paris, 2002, p.85.

<sup>45</sup> -Michel Foucault, *Les Mots et les choses*, Gallimard, coll. « Tel », 1966, p.60.

<sup>46</sup> -Carlos Fuentes, op, cit. p. 128.

*Don Quichotte ne trouve pas de difficultés à cohabiter avec tout ce qui existe hors de son propre univers, le fait même que la réalité ne coïncide pas avec ses lectures lui permet, à maintes reprises d'imposer à la réalité la vision issue de ses lectures.*<sup>47</sup>

Cette emprise de la lecture romanesque sur le lecteur en est un thème principal ; elle en est même l'essence de la philosophie donquichottesque.

---

<sup>47</sup> -Carlos Fuentes, op, cit. p.135.

## CHAPITRE 2

### DON QUICHOTTE, THÈMES ET PHILOSOPHIE

Nous avons démontré dans notre premier chapitre combien Cervantès prend soin de rattacher son texte aux contextes historique et littéraire de la société de son époque. Sans être un roman réaliste, *Don Quichotte* peint la société espagnole du XVII<sup>e</sup> siècle avec beaucoup de précision. Mais *Don Quichotte* reste un texte littéraire dont l'objectif premier est de discréditer les romans de chevalerie. C'est un roman contre les romans. Il est aussi l'histoire d'un lecteur dont la lecture romanesque le rend fou. Mais qu'est ce qui pousse ce personnage quinquagénaire à se réfugier dans la fiction romanesque ?

#### 2.1. DES THÈMES DONQUICHOTTESQUES

##### 2.1.1. DON QUICHOTTE : DE LA MARGINALITÉ A LA FOLIE LIVRESQUE

À la lecture du titre du premier chapitre *Qui traite de la qualité et des occupations du fameux hidalgo don Quichotte de la Manche*, nous constatons que le narrateur met en évidence les qualités et les occupations de cet hidalgo. Néanmoins, l'inscription de l'adjectif « fameux » dans le titre rend ce personnage familier et laisse supposer que d'autres auteurs auraient écrits sur cet hidalgo, et qu'il existerait peut être des versions antérieures. En plus, l'utilisation de l'adjectif possessif « nôtre » dans « nôtre gentilhomme » pourrait renforcer l'idée de la familiarité du personnage comme il pourrait n'être qu'une occasion pour renforcer la complicité entre le narrateur et le lecteur. Cet adjectif est suivi d'un nom topographique don Quichotte de la Manche. Le deuxième vocable correspond à un territoire bien déterminé. Cependant le narrateur passe sous silence le nom du village auquel appartient cet hidalgo. Cette omission pourrait être volontaire : cet homme serait représentatif d'une catégorie sociale qui est celle de la noblesse déchu.

En outre, le doute sur l'orthographe du surnom de cet hidalgo « *On a dit qu'il avait le surnom de Quixada ou Quisada* » (*DQI, I, 51*) laisse supposer que cette histoire a déjà été écrite.

Cet hidalgo<sup>48</sup> qui s'est appauvri suite à la vente d'une grande partie de son domaine pour acheter des livres, va se jeter dans le giron du monde romanesque qui lui apparaît comme une échappatoire pour fuir sa solitude. Il n'achète pas n'importe quels livres, mais ceux d'une certaine « littérature d'évasion ». Ce refuge dans la littérature lui sera fatal, car à trop lire, notre hidalgo deviendra fou.

*(...) Notre hidalgo s'acharna tellement à sa lecture que ses nuits se passaient en lisant du soir au matin, et ses jours, du matin au soir. Si bien qu'à force de dormir peu et de lire beaucoup, il se dessécha le cerveau, de manière qu'il vint à perdre l'esprit. (DQI, I, 52).*

L'idée de se faire chevalier errant est une tentative pour se hisser au rang de la classe nobiliaire. Ainsi, il usurpe le « Don » des « cabalero » pour s'affranchir de cette marginalité comme l'écrit Claude Allaire, Nadine Ly et Jean Marc-Pelorsen :

*(...) un hidalgo, n'est plus au temps de Cervantès le fleuron symbolique de la noblesse de sang, transmise de père en fils : il est désormais placé au plus bas de l'échelle nobiliaire. Au-dessus de lui, le cabalero (ce titre qu'usurpe l'hidalgo manchègue en s'affublant du « don »(...) désigne un gentilhomme qui n'a plus forcément vocation guerrière<sup>49</sup>.*

Dans *Don Quichotte*, cette « usurpation » d'un nom appartenant à la noblesse est expliquée et justifiée par le narrateur :

*Il décida de s'appeler don Quichotte(...) se rappelons alors que le valeureux Amadis ne s'était pas contenté de s'appeler Amadis tout court, mais qu'il avait ajouté à son nom celui de sa patrie (...) il voulait aussi (...) s'appeler don Quichotte de la Manche. (DQI, I, 54)*

Selon Jean Canavaggio « *La critique souligne que don Quichotte s'est imposé au fil du temps comme un personnage solitaire*<sup>50</sup> » ; en effet, le premier chapitre de la première partie, le narrateur nous présente un hidalgo quinquagénaire retiré du monde qui vivait « dans une bourgade de la Manche » avec sa nièce et une gouvernante. Un hidalgo qui visiblement vit en marge de la société. Cette solitude de *Don Quichotte* est-elle un facteur de marginalisation ?

<sup>48</sup> - L'hidalgo renvoie à la catégorie la plus basse et la plus méprisée de la hiérarchie nobiliaire.

<sup>49</sup> -Allaire Claude, Ly Nadine, Pelorsen Jean-Marc, *Don Quichotte de Cervantès*, éd Gallimard, 2005, p. 46.

<sup>50</sup> -Canavaggio Jean, *du livre au mythe : quatre siècles d'errance*, éd Fayard, 2005, p.222.

Dans le premier chapitre, la narration inscrit le personnage dans une isotopie de marge : un bourg, la chasse et l'oisiveté. Dans Cette vie menée en marge dans une société où sévit le tribunal de l'inquisition et où la pureté de « sang » s'érige en loi, les hidalgos, d'origine modeste, à l'image de don Quichotte, n'ont pour métier que la mer, l'église où le service du roi comme il est indiqué dans le *Don Quichotte*. Hors ce cadre de vie, la petite noblesse mène une vie marginale. La réforme tridentine, dont fait allusion Cervantès dans son roman, ne tolère ni la libre pensée ni la critique. Alors que reste-t-il à cet hidalgo, sinon de s'abreuver du passé pour se projeter non pas dans le présent mais dans le futur. Ainsi, avec l'ancien, il tentera de faire du nouveau. « *La première chose qu'il fit fut de nettoyer les pièces d'une armure qui avait appartenu à ses bisaïeux, et qui, moisie et rongée de rouille, grisait depuis des siècles oubliée dans un coin.* » (I, I, 53). Cet acte serait une allusion subtile aux troubles qui secouent la société qui n'arrive plus à affronter son présent.

*Don Quichotte* selon Carlos Fuentes est pris entre deux mondes, le vieux et le nouveau ; et entre deux eaux, le flux de la renaissance et le reflux de la contre-réforme<sup>51</sup>. Ce passé, cet hidalgo va le pénétrer à travers les romans de chevalerie. Mais l'excès de la lecture de ces romans va lui être fatal : il devient fou. De fait, la folie va-t-elle l'enfoncer ou l'affranchir de sa marginalité ?

### 2.1.2. LA FOLIE LIVRESQUE COMME AFFRANCHISSEMENT DE LA MARGINALITE

L'essence de ses aventures de don Quichotte vient des livres qu'il a lus. Sa folie vient d'un excès de lecture et d'un manque de sommeil comme le précise le narrateur :

*Il se plongea si bien dans sa lecture qu'il passait à lire le plus clair de ses nuits blanches et de ses jours obscurs ; et ainsi, à force de peu de dormir et de tant lire, son cerveau se dessécha de telle sorte qu'il en vint à perdre jugement (DQI, I, 87)*

A ce propos, Albert Thibaudet fait la différence entre un liseur et un lecteur de romans pour expliquer la folie de don Quichotte. Selon lui, le mot liseur indique une habitude, un goût, alors que celui de lecteur implique un simple contact accidentel. Il pense qu'un liseur de romans, c'est celui pour qui le monde des romans existe.

---

<sup>51</sup> -Fuentes Carlos, *Don Quichotte ou la critique de la lecture*, éd L'Herne, p.114.

*Don Quichotte, le lecteur de romans est devenu le viveur de romans et le viveur de romans est devenu le viveur de sa propre vie, mais de la vie idéale, de celle qui demandait à être accouchée par un effort héroïque<sup>52</sup>*

Cette folie livresque va l'aider à prendre des distances avec le réel. Il est désormais le chevalier errant qui prétend redresser les torts et protéger les faibles. Malgré son statut de fou, il va prendre de la valeur dans la société. L'hidalgo qui était dans un passé récent anonyme va devenir le « fameux » don Quichotte de la manche. Cette folie s'avère donc payante pour cet hidalgo qui se voit désormais porteur d'une vision nouvelle et novatrice de la société. Il devient grâce à elle don Quichotte.

Cette folie va le pousser à l'errance qui va prendre plusieurs formes : errance intérieure puis errance extérieure. Cette errance, chez don Quichotte, n'est pas rupture avec la société, puisqu'il vivait toujours en solitaire, mais une rupture avec la réalité. C'est en fou que don Quichotte va errer désormais dans les routes de la Manche. L'errance dans *Don Quichotte* n'est pas uniquement synonyme de déplacement physique, mais serait synonyme de errements et d'erreurs. De ce fait, la folie livresque serait-elle la cause principale de l'errance de don Quichotte ?

### **2.1.3. DE L'ERRANCE FICTIONNELLE A L'ERRANCE REELLE**

Avant d'aborder ce thème de l'errance, il semble important d'aborder le sens de ce mot. Etymologiquement, l'errance est le substantif du verbe « errer », du latin « errare » qui signifie « aller à l'aventure<sup>53</sup> » ou « s'écarter, s'éloigner de la vérité, s'égarer, se tromper<sup>54</sup> ». Elle est également « déplacement, exil, expatriation, fugue, rêverie et voyage etc.<sup>55</sup> ». Dans la littérature, l'errance deviendra récit du voyage. L'errance est un déplacement physique à la recherche de la vérité parce qu'il y a eu un rejet du sujet de sa société.

Le thème l'errance est un thème très cervantin. Il occupe tout le *Don Quichotte*. Le personnage cervantin est appelé aussi le chevalier errant. L'errance est donc une vocation, une raison de vivre, pour le chevalier à la triste figure. Elle n'est pas métaphore de l'interculturalité

<sup>52</sup> - Thibaudet Albert, réflexions sur la littérature, éditions Gallimard, 2007, p.1666.

<sup>53</sup> - Le Petit Robert de la langue française, édition dirigée par Rey Alain et Rey-Debove Josette, Paris, Dictionnaires Le Robert, Paris, 1984, 1 vol.

<sup>54</sup> -Ibid., p.684.

<sup>55</sup> -Ibid., p.684.

et du cosmopolitisme, mais synonyme de conformisme : tout le monde doit adhérer à la vision de don Quichotte, tout le monde doit voir en Dulcinée la dame la plus belle du monde et tout le monde doit voir dans les moulins à vent des géants et dans le troupeau de moutons une armée. La folie en est l'élément déclencheur. Elle commence dès sa première sortie. Durant cette sortie, il délivre un adolescent qui se fait battre par un paysan et puis s'attaque à des marchands qui le rouent de coups et que l'un de ses voisins le trouve et le ramène chez lui. Il entreprend cette errance par la suite, en compagnie, cette fois-ci, d'un écuyer. Cette errance physique qui conduit don Quichotte sur les routes de La Manche sera riche en aventures : le combat contre les moulins à vent, la guerre des moutons, l'épisode des galériens, la grotte de Montésinos etc. Cette errance se termine par la défaite de don Quichotte devant le chevalier de la blanche Lune et son retour dans son village natal. Sur son lit de mort, Il renie ses folies livresques et redevient Alonso Quichano le bon, fait son testament et meurt.

Ainsi donc s'achève-t-il l'errance physique du chevalier errant. Une errance qui débute par la folie et se termine par la sagesse. Mais interrogeons-nous sur l'existence même des aventures de *Don Quichotte* ? Ont-elles bel et bien existées ? Ces aventures seraient-elles imaginaires ?

Ces questions trouvent échos chez certains critiques, lesquels supposent que l'errance de don Quichotte ne pourrait être réelle mais le fruit de son imagination féconde. Souvenons-nous, dans le premier chapitre que don Quichotte avait montré un esprit inventif en se donnant un nom, un nom à son cheval et un autre à la dame de ses pensées. Et si cet esprit inventif a aussi inventé toutes ses aventures dont-il est question dans le roman. Dans son ouvrage *les aventures de la lecture*, Jean Paul Sermain, écrit :

*L'histoire (l'histoire d'une histoire inventée) invente ses propres sources, et les propres références du livre qui la transmet. Elles sont inventées, signalées comme telles et aussitôt mises à distance par la parodie<sup>56</sup>.*

En lisant les romans de chevalerie, cet hidalgo se trouve transporté dans le temps et l'espace romanesques de ces romans. Ces aventures de don Quichotte sont les résultats de ses lectures : « *Il avait la tête plein de tout ce qu'il trouvait dans ces livres : enchantement, querelles, batailles, défis, blessures, galanteries, amour, tourments, aventure impossible.* » (DQI, I, 44). La métaphore fait de la lecture du roman un voyage vers un autre monde selon Michel

<sup>56</sup>-Sermain Jean Paul, *Les aventures de la lecture*, op.cit. ; p.33.



Fourrier. Ainsi, à plusieurs reprises, don Quichotte recourt à son imagination. Dans un premier temps, et dès le premier chapitre, il invente un combat imaginaire avec un géant dont il sort bien évidemment vainqueur.

*Si pour la punition de mes péchés, ou plutôt par la faveur de ma bonne étoile, je rencontre par là quelques géants, comme il arrive d'ordinaire aux chevaliers errants, que je le renverse du premier choc(...) (DQI, I, 54)*

Par ailleurs, lorsque Sancho Pança trouve son maître endormi et en train de rêver à une bataille imaginaire, il dit : « *Le plus drôle, c'est qu'il avait les yeux fermés car il était endormi et il rêvait qu'il livrait bataille.* »(DQI, 34, 361)

Selon Daniel Henri Pageaux : « *les aventures ne sont plus qu'apparences*<sup>57</sup> », car nous assistons dans *Don Quichotte* à une théâtralisation de plusieurs aventures où le chevalier à la triste figure recourt à son imagination pour inventer d'autres aventures. Sur ce point, l'espace littéraire et l'espace géographique se confondent dans le roman, réduisant ainsi les aventures donquichottesques à une errance intérieure, voire spirituelle ; en effet, nous pouvons lire l'épisode de la descente dans la grotte de Montésinos comme une errance intérieure où l'onirisme du personnage se manifeste clairement à travers ses visions :

*Tandis que j'étais absorbé dans cette pensée et dans cette hésitation, tout à coup je fus saisi d'un profond sommeil, puis, quand j'y pensais le moins, et sans savoir pourquoi ni comment, je m'éveillai et me trouvai au milieu de la prairie la plus belle, la plus délicieuse que puisse former la nature ou rêver la plus riante imagination.(DQII,23,159)*

Donc, les visions de don Quichotte dans la grotte de Montésinos ne seraient pas réelles mais invraisemblables. Il recourt dans cet épisode à son imagination en exprimant un point de vue interne, ce qui nous permet de suggérer que ce que don Quichotte voit dans cette grotte peut se lire comme une métaphore de cette intériorité singulière que le chevalier errant extériorise. La folie faisait voir à don Quichotte des fantômes, alors que c'était uniquement son imagination qui lui faisait des tours. Ainsi don Quichotte déclare à propos de ses visions : « *C'était bien moi qui me trouvais là, et non quelque vain fantôme.* » (DQI, 22, 183).

Par ailleurs, le narrateur Sidi Ahmed Benengeli, commente cet épisode et les histoires que don Quichotte racontent de la manière suivante :

---

<sup>57</sup> -Pageaux Daniel-Henri, Op.cit., p.42.

*Je ne puis comprendre ni me saurais persuader que tout ce que nous avons vu au chapitre précédent arrivées jusqu'à présent ont été possibles et vraisemblables ; mais, quant à l'aventure de la caverne, je ne vois aucun moyen de la tenir pour véritable, tant elle sort des limites de la raison». (DQII, 14, 169)*

Et lorsque Ginès de Pasamonte (un galérien condamné par l'inquisition à cause de l'écriture de son autobiographie) interroge don Quichotte sur ce qu'il avait vu dans la grotte de Montésinos, il lui signifie qu'une partie des visions était vraisemblables et l'autre tout à fait fausse. Cela signifie clairement que ce que *Don Quichotte* avait raconté sur cette grotte était tout simplement le fruit de son imagination. Pour Sidi Ahmed Benengeli, don Quichotte a forcément inventé cette histoire, mais il n'a pas menti. Caroline Andriot-Saillant abonde dans le même sens en déclarant que le personnage de don Quichotte est porteur d'un univers intérieur dont la vérité ne s'accorde pas avec celle du monde. Son errance serait plus spirituelle que réelle. Mais en fait, quel sens donnons-nous à cette errance, qu'elle soit intérieure ou extérieure ? La liberté n'en serait-elle pas son ultime objectif ?

Toute porte à croire que c'est le cas. Dans une société fortement hiérarchisée où les hidalgos sont marginalisés et méprisés, la liberté de s'exprimer et d'afficher sa différence serait vitale. Les épisodes de l'autodafé de la bibliothèque de don Quichotte et des galériens délivrés par don Quichotte nous renseignent sur le contexte inquisitorial dans lequel il évoluait. Ainsi, don Quichotte butait-il constamment sur les gens de l'église, lesquels sont constamment dévalorisés dans *Don Quichotte*.

L'errance permet à don Quichotte de rompre sa solitude et de se lancer en libérateur sur les routes de la manche pour libérer les enfants maltraités et les Galériens injustement emprisonnés : Dulcinée de son enchantement et Sancho Pança de sa situation de miséreux. La mission donc de ce guerrier, sorti des romans de chevalerie, et de revoir le monde. Pour lui le monde n'est réel que parce qu'il est enchanté. Car les moulins à vents ne sont moulins que lorsque don Quichotte butte sur eux.

#### **2.1.4. LA FOLIE COMME MODALITE DE DENONCIATION**

Le roman de Cervantès apparaît à une période qui coïncide avec la fin du moyen âge et le début de la renaissance. Le changement d'époque entraîne un changement de représentation.

Selon Hans Mayer « *la sécularisation qui accompagne la renaissance rend possible l'existence de marginaux en dehors des mythes et des dogmes*<sup>58</sup> », et voit apparaître dans les différentes littératures des personnages uniques (Hamlet, Faust, Don Juan, don Quichotte), qui sont tous des étrangers au sein de la communauté existante. Ces marginaux sont à l'image de don Quichotte qui s'attaque aux symboles de la répression et de l'exclusion : l'Eglise et le Roi.

Ainsi, la folie de don Quichotte ne serait au début qu'un masque pour s'affranchir de sa marginalité, ensuite pour pouvoir dénoncer l'abus du pouvoir des rois et des gens de l'église. Le marginal par essence est « *dissident, rebelle, il véhicule une parole, incarne une vision de la société et du monde dans lesquels il vit.*<sup>59</sup> »

Quoi de plus normal qu'un fou qui met en doute dans ses paroles et ses actes des croyances religieuses et la justice du roi. La folie autorise voire pardonne les écarts de langage et permet au narrateur de porter un regard critique et original sur sa société. *Don Quichotte* a été écrit à une époque où la société espagnole vivait les moments les plus sombres de son histoire : inquisition, guerres religieuses fratricides, crises politiques et économique, comme le rappelle Guy Davenport dans sa préface à *Littérature III* de Nabokov :

*Don Quichotte a été écrit à une époque où l'on riait des nains et des infirmes, où l'orgueil et la morgue étaient plus arrogants qu'ils ne l'avaient jamais été et ne le seraient jamais, où ceux qui s'écartaient du mode de pensée officiel étaient brûlés vifs sur les places publiques aux applaudissements de tous, où la miséricorde et la compassion semblaient avoir été bannies du monde*<sup>60</sup>.

Le recours à la folie serait donc un subterfuge pour s'écarter du mode de pensée officiel et éviter par conséquent d'être condamné pour hérésie. *Don Quichotte*, en fou, peut critiquer en toute liberté cette société qui croit aux mensonges des livres de chevalerie et aux croyances religieuses insensées. Et comme cette dénonciation a sans doute de profondes implications esthétiques, sociales, politiques et idéologiques, nous allons tenter de les mettre en évidence.

---

<sup>58</sup> - Delphine Bechtel, Xavier Galmiche, *Figures du marginal dans les littératures centre-européennes* <http://www.circe.paris-sorbonne.fr/spip.php?article>. (Consulté le 10 avril 2015)

<sup>59</sup> - Acte de colloque, la marginalité dans le roman algérien contemporain (<https://Crasc.dz/ouvrages/pdfs/2016-corporeite-marginalite-romanalger-deuxieme-part.pdf>)

<sup>60</sup> - Vladimir Nabokov, *littérature III. Don Quichotte*. Traduction française d'Hélène Pasquier, préface de Guy Davenport, Fayard, 1986.

### 2.1.5. LA CRITIQUE DE L'ÉGLISE

Outre la critique de la lecture romanesque, *Don Quichotte* s'attaque également aux croyances religieuses insensées comme lors de la destruction de la bibliothèque de don Quichotte par le curé, le Barbier et par la nièce de don Quichotte qui arrose au préalable la bibliothèque d'eau bénite.

*Prenez, dit-elle, monsieur le Licencié ; arrosez cette chambre, de peur que ne vienne ici un de ses enchanteurs dont ces livres sont remplis, et qu'ils nous enchantent, pour peine de celle que nous voulons leur faire en les chassant hors du monde. (DQI, 1,122)*

Ceci nous nous montre que l'Église avait une mainmise sur la vie littéraire. Ainsi, le barbier et le curé étaient-ils des hommes d'Église dont la mission est de contrôler la conformité de ses livres avec la pensée officielle. Sinon pourquoi brûler la bibliothèque d'un hidalgo qui est censé être fou ? L'enfermer ce serait peut être la solution idoine. Mais, aux yeux, de l'institution littéraire d'antan, le livre constitue une menace pour un pouvoir qui est bâti sur « la pureté du sang » dans la mesure où *Don Quichotte* coïncide, à quelques années près, avec la réforme tridentine, un mouvement par lequel l'Église catholique tente de réagir à la réforme protestante par le renouveau religieux en dotant l'Église catholique des outils spirituels et matériel pour contrecarrer l'expansion du protestantisme. Les critiques s'accorde à dire, que la phrase que don Quichotte prononce lorsqu'il heurte un édifice massif, alors qu'il cherche la maison de Dulcinée « *C'est l'église, Sancho, dit-il, que nous avons rencontrée.* » (DQII, 9,156) Cette phrase déclenche la polémique sur la religion du narrateur. La lecture la plus littérale de cet épisode trouve qu'il est normal qu'un homme butte sur un édifice dans le noir. Claude Allaire, Nadine Ly et Jean Marc Pelorson en font une lecture interprétative « *nous voilà bien, c'est au pouvoir séculier de l'église que nous nous heurtons*<sup>61</sup> »

Cette phrase ainsi prononcée est devenue synonyme du heurt frontal avec l'Église « *d'un heurt que l'on suppose implicitement comme étant craint et donc soigneusement évité par Cervantès*<sup>62</sup>... » Suppose encore Estrella Ruiz-Gálvez Priego. Cette crainte est liée au contexte religieux de l'époque : le temps de la réforme tridentine que nous avons déjà expliquée plus haut. Cette méfiance de l'autorité de l'Église dans un contexte de contre-réforme, soutenue par Nadine

<sup>61</sup> -Claude Allaire, Nadine Ly et Jean Marc Pelorson, op.cit., p.118.

<sup>62</sup> -Estrella Ruiz-Gálvez Priego, op.cit., p.84.

Ly et Jean Marc Pelorson, voit dans le traitement du thème de la religion comme un exercice de doute contre tout ce qui relève de l'utopique.

*Ce n'est pas à une critique de la religion que se livre Cervantès à travers le rire attristé de l'ironie et celui, plus communicatif, de l'humour, mais c'est plutôt un exercice salutaire du doute contre les croyances et les convictions mal raisonnées qu'il propose<sup>63</sup>.*

Ainsi, les convictions religieuses dont parle Claude Allaire et que Nietzsche qualifie de « *des prisons*<sup>64</sup> », sont présentes dans *Don Quichotte* à travers les enchanteurs. Car à chaque fois que don Quichotte, obstiné et têtu, butte sur la réalité, il recourt à ce subterfuge qui est l'enchantement. Ainsi, les Moulins à vent sont des géants, un troupeau de moutons est une armée, la belle Dulcinée n'est qu'une sale paysanne. *Don Quichotte* dénonce également l'enrichissement illégal des gens de l'Eglise au dépend du peuple. Il y a de lieu de rappeler ici les paroles de Sancho qui conseille à son maître d'abandonner la chevalerie et de se consacrer entièrement à la religion :

*-Ce que je veux, c'est que nous n'avons qu'à nous lancer dans la sainteté. C'est la façon la plus rapide d'atteindre la gloire que nous recherchons. (...) En sorte, monsieur, que mieux vaut être moinillon, de quelque ordre que ce soit, plutôt que vaillant chevalier errant. (II, 8, p.91.)*

Tout en approuvant la réflexion de Sancho, don Quichotte réplique :

*-Tout cela est exacte, mais tout le monde ne peut pas être moine, et les chemins sont nombreux, par où Dieu mène les siens jusqu'au ciel. La chevalerie est une religion, et il y a des saints chevaliers au paradis. (II, 8, p.91.)*

Pour don Quichotte, la chevalerie errante est une religion. N'avait-il pas lu dans ses romans que la chevalerie prêche la vertu, la bravoure, redresse les torts, défend les faibles et incite à l'amour de son prochain. Une religion qui prêche l'amour et la compassion en parallèle à la religion qui persécute les minorités, brûle les « hérétiques » et détruit les bibliothèques. Néanmoins, nous constatons que toutes les attaques menées contre les croyances insensées de la religion sont l'œuvre de Sid Ahmed Benengeli, un historien arabe et philosophe mahométan. Cervantès en tant qu'auteur ne peut dénoncer ouvertement l'Eglise que le tribunal de l'inquisition s'est accaparé, sans le recours à un narrateur historien et d'origine arabe : historien

<sup>63</sup> -Claude Allaire, Nadine Ly, Jean-Marc pelorson, op.cit., p.129.

<sup>64</sup> -Nietzsche, L'Antéchrist, trad. Jean-Claude Hémery, in Œuvres philosophiques complètes, t.8, Gallimard, 1974, p.54.

pour revêtir de la vraisemblance aux actes et paroles de don Quichotte ; arabe mahométan pour faire passer cette critique de la religion comme étant l'œuvre d'un musulman ennemi des chrétiens.

### 2.1.6. LA DENONCIATION DE L'INJUSTICE

En plus de la critique de l'Eglise, *Don Quichotte* serait donc une dénonciation de l'injustice qui régnait dans son temps. En effet, si le chevalier à la triste figure décide de se faire chevalier errant, c'est en partie pour redresser les torts et défendre les personnes en détresse. En somme, l'idéal de don Quichotte est de combattre l'injustice et le mal. Voici les termes avec lesquels il parle de sa noble mission : « *Ma profession est d'aller par le monde redressant les torts et réparant les injustices.* » (DQI, 18,341) En outre, si l'auteur a fait du chevalier errant un justicier, c'est parce qu'il y a absence de justice de sa société. De qui doit-on délivrer les malheureux sinon d'un roi despotique ou d'un tribunal de l'inquisitoire ? L'épisode des galériens en témoigne. Sancho Pança montre à don Quichotte des forçats qu'on mène aux galères. Ce dernier, profondément choqué que le Roi fasse enchaîner et mettre aux galères des êtres humains innocents, répond à son écuyer : « *-Comment, forçat ? demanda don Quichotte. Est-il possible que le roi force qui que ce soit ?* » (DQI, 12, 291) Une allusion subtile à l'injustice qui régnait au temps de l'inquisition. Sancho Pança explique à *Don Quichotte* que ces gens ont commis des délits et que par conséquent ils sont condamnés à servir par la force le Roi. Ce à quoi don Quichotte rétorque :

*-En définitive, dit don Quichotte, et quoi qu'il en soit, ces gens que l'on mène vont par force et non de leur plein gré(...) De cette manière, poursuit son maître, voici l'occasion d'exercer mon office : m'opposer à la force et secourir et aider les malheureux. (I, 22, 291.)*

Cet épisode des galériens est aussi raconté par le narrateur Sid Ahmed Benengeli, l'historien arabe. Ce second narrateur n'est qu'un masque que l'auteur principal utilise pour ne pas entrer en conflit avec le tribunal de l'inquisition. Thomas Mann voit en Sid Ahmed Benengeli un « *homme de paille derrière lequel s'est dissimulé un écrivain plein d'humour*<sup>65</sup> ». Ainsi, Cette épisode des galériens a mis en évidence la manière avec laquelle le roi se comporte avec ses sujets. Au lieu de mettre les fauteurs dans des prisons, on conduit ces malheureux forçats aux galères pour

---

<sup>65</sup> - Mann Thomas, *Traversée avec Don Quichotte*, Paris, Editions Complexe, 1986, trad. F.Delmas, p.1063.

servir sa majesté. Une sorte d'esclavage que le narrateur condamne fermement. Dans cet épisode, le narrateur use de l'ironie pour remettre en cause cette justice qui envoie pour des simples délits des gens aux galères. Selon George Minois : « *L'ironie n'est pas une vertu, c'est une arme-tournée, presque toujours, contre autrui. C'est le rire mauvais, sarcastique, destructeur, le rire de la moquerie, celui qui blesse*<sup>66</sup>. »

Les galériens que le roi conduit aux galères, n'ont pas commis de délits qui méritent un tel châtement. Quand le chevalier à la triste figure fait alors son enquête auprès de chacun des galériens, il découvre que les condamnés sont: un amoureux d'une corbeille à linge, pris en flagrant délit de vol, « un musicien et chantre » qui a confessé son délit soit vol de bétail, un prévenu condamné pour n'avoir pas graisser la plume du greffier, un autre pour avoir « trop enjôlé deux sœurs, ses cousine germaines et deux autres sœurs » et un vieil entremetteur, un peu sorcier, à la longue barbe blanche. *Don Quichotte* trouve donc que les peines infligées aux galériens sont excessives et injustes.

(...) et il se pourrait faire que le peu de courage qu'a eu l'un sous la question, le manque d'argent de l'autre, le peu d'appuis chez le troisième et, finalement, l'oblique sentence du Juge, aient été cause de votre perte et de ce qu'on n'a pas fait prévaloir le bon droit qui était de votre côté.(DQI, 22, 299)

Un autre récit où le narrateur dénonce cette justice qui a coutume de pendre les bandits sans aucun procès. Ainsi, dans leur voyage à Barcelone, une ville où régnait le banditisme selon le narrateur, Sancho Pança, allant se coucher contre un arbre pour prendre du repos, rencontra un homme pendu. Il appela à grand cris son maître qui lui dit qu'il n'avait pas à avoir peur :

(...) car ses pieds et ses jambes que tu touches et ne vois points appartiennent sans doute à quelques bannis et bandouliers qui sont pendus à ces arbres ; car c'est ici que la justice a coutume de les pendre dès qu'elle s'en empare, ce qui me donne à entendre que je dois être près de Barcelone. (DQII, 40, 563-564.)

Dans *Don Quichotte*, les seuls lieux où règnent réellement la justice sont dans le récit du bandit catalan Roque Guinart. Sancho Pança subjugué par cet homme juste envers ses hommes, dit à ce propos : « *A ce que je vois, la justice est une si bonne chose qu'elle est nécessaire même entre voleurs.* »(DQII, 60, 489.)

---

<sup>66</sup> -George Minois, *Histoire du rire et de la dérision*, Fayard, 2000, pp.314-316.

*À côté de cela, la justice règne dans un autre récit de Don Quichotte, c'est celui de l'île gouvernée par Sancho où l'écuyer du chevalier à la triste figure fait preuve d'un tel sens de la justice que « tous les assistants en restèrent bouche bée et décrétèrent que leur gouverneur était un nouveau Salomon. » (II, 36, p.359.)*

Ainsi le *Don Quichotte*, bien qu'il ne soit pas un roman réaliste, est un livre de la dénonciation. Cette dénonciation est l'œuvre d'un fou. Dénonciation d'abord esthétique par la critique de la lecture romanesque et son emprise sur le lecteur ; dénonciation ensuite de l'Eglise (le tribunal de l'inquisition) et enfin de l'injustice (expulsion des Morisques) et du Roi. Mais elle (la dénonciation) même romanesque ne peut se passer d'un retour à la dure réalité. Pour ce faire, elle doit être condamnée si elle veut être entendue. Mais quelle stratégie argumentative, l'auteur va-t-il mettre en place pour donner à voir et à comprendre la critique implicite, dans son récit, de sa société ?

### **2.1.7. L'AUTODAFE OU LA CONTRAINTE MORALE**

Le terme autodafé est couramment utilisé pour caractériser la destruction publique des livres dits hérétiques par le feu. Dans le Petit Robert l'autodafé signifie « l'action de détruire par le feu » ou « un acte de foi » : cérémonie au cours de laquelle les hérétiques<sup>67</sup> sont condamnés au supplice du feu<sup>68</sup>. L'autodafé ou les autodafés apparaissent généralement dans les régimes dictatoriaux. Toutes les civilisations y ont eu recours. Dans l'antiquité grecque Platon avait souhaité que tous les ouvrages de Protagoras<sup>69</sup> soient brûlés. Des actes similaires sont enregistrés dans la civilisation musulmane où Averroès (Ibn Ruchd) est exilé au Maroc et ses livres brûlés parce qu'il s'est heurté aux Oulémas conservateurs. En Espagne, au XVII, époque de l'apparition de *Don Quichotte*, commence le pouvoir de l'inquisition qui au nom d'une Espagne catholique tue, brûle et expulse musulmans et juifs.

Après ce bref aperçu historique de la pratique de l'autodafé, revenons à celui de *Don Quichotte*. Il est considéré comme un thème secondaire. Il intervient dans le sixième chapitre de

---

<sup>67</sup> -Hérétique est celui qui altère ou combat les dogmes de la foi. Il était brûlé sur la place publique

<sup>68</sup> - Le Petit Robert de la langue française, édition dirigée par Rey Alain et Rey-Debove Josette, Paris, Dictionnaires Le Robert, Paris, 1984,1vol.

<sup>69</sup> -Protagoras, un savant, qui, vers 444 avant J-C, écrivit des lois pour Périclès qui allèrent dans le sens de la démocratisation de la société.



la première partie. Il est organisé par le curé et le barbier aidés par la nièce et la gouvernante. Mais don Quichotte était-il un hérétique pour qu'on lui brûle sa bibliothèque ?

Généralement, comme nous venons de le voir plus haut, l'autodafé des livres est accompagné par le supplice du feu ou par l'exil de leurs auteurs. Dans *Don Quichotte*, seuls les livres sont brûlés, d'abord parce « *l'œuvre écrite peut être une condition essentielle de l'action, c'est-à-dire le moment de la conscience réflexive*<sup>70</sup> » dont le chevalier errant en est la victime. En ce sens, Cervantès se fait critique de sa société dans la mesure où son personnage principal serait porteur de sa propre parole. Il y a lieu de signaler que don Quichotte, dans le premier chapitre de la première partie, a émis le vœu de devenir écrivain mais cette voie ne pouvait mener son créateur qu'à sa mort : il aurait été brûlé vif par l'inquisition.

Donc, aux yeux de l'inquisition, la lecture des livres de chevalerie, qui appartenant à la littérature d'évasion, n'est pas blâmable, c'est l'écriture qui est condamnable surtout si elle s'écarte de la culture officielle. De plus « *écrire, c'est une certaine façon de vouloir la liberté*<sup>71</sup> » écrit Jean Paul Sartre. Donc, si le tribunal de l'inquisition, représenté dans le récit par les personnages du curé et du barbier, brûle les livres de chevalerie et épargne leur lecteur, c'est parce que don Quichotte est fou. Donc on va supprimer la source de sa folie.

Mais le plus étonnant dans la destruction de la bibliothèque de don Quichotte est la diabolisation et l'humanisation des livres selon Christine Mayer<sup>72</sup>. Ainsi, le curé et le barbier utilisent-ils des éléments lexicaux appartenant au discours inquisitorial pour les diaboliser. Les auteurs de romans de chevalerie sont appelés « auteur du dommage », « fauteur de mal », « maudits » ; tandis que pour don Quichotte, ce sont des « innocents ». La métaphore du tribunal de l'inquisition se prolonge, selon Christine Mayer<sup>73</sup> dans l'emploi des locutions verbales telles que « pardonner », « condamner au feu », « user de miséricorde », « user de justice », « mériter grâce ».

Elle apparaît dans la première partie à travers deux personnages : le curé et le barbier, qui mettent le feu à la bibliothèque. Donc, L'Eglise intervient et s'émissionne même dans le domaine

---

<sup>70</sup> -Sartre Jean Paul, *Qu'est-ce que la littérature*, éd Gallimard, 1948, p.195.

<sup>71</sup> -Ibid. ; p.82.

<sup>72</sup> -Mayer Christine, *op.cit.* p.31.

<sup>73</sup> -Christine Meyer, *op.cit.*, p.51

littéraire. Des religieux qui organisent un autodafé. Christine Meyer lit cet événement comme « *une scène humoristique qui peut se lire comme une parodie des procès menés par le tribunal de l'inquisition*<sup>74</sup>. »

Cependant, la destruction de la bibliothèque source de la folie de don Quichotte s'avère inutile car le chevalier errant poursuit son errance et sollicite même les services d'un paysan de son village, Sancho Pança, pour qu'il lui serve d'écuyer. A partir de ce moment don Quichotte va user de stratagèmes pour continuer à errer dans le monde de l'imaginaire. Cette prise position va amener ses ennemis à user de contraintes physiques.

### 2.1.8. LA CONTRAINTE PHYSIQUE

Ni l'autodafé, ni les plaisanteries humiliantes qu'on a fait subir à don Quichotte ne l'ont dissuadé d'abandonner son errance. Seule la défaite dans un combat peut altérer l'honneur du chevalier et le pousser à renoncer à son héroïsme personnel. Le curé et le barbier, ainsi que la nièce de don Quichotte croyaient que s'ils brûlaient l'origine de sa folie, la raison lui reviendrait. Or, leur acte s'avère inutile : don Quichotte a déjà mémorisé l'essentiel des préceptes de ces romans. Et comme un chevalier errant ne peut être vaincu que par un chevalier errant, le curé et le barbier vont trouver d'autres solutions pour lui rendre la raison ou « à la raison ».

Tous les combats dans *Don Quichotte* sont provoqués par le chevalier à la triste mine : le combat contre un biscayen dont-il sort victorieux (DQI, 22) ; le combat contre le géant (DQI, 30) ; celle contre le curé (DQI, 46). Seul le combat contre le chevalier à la blanche Lune n'est pas son œuvre (DQII, 64,65). Ainsi, pour forcer don Quichotte à rentrer chez lui, le curé et le barbier demandent-t-ils à l'étudiant Samson Carrasco de le défier en combat. Il fait une première tentative lorsqu'il se déguise en chevalier aux miroirs et livre un combat rapide dont il est sorti vaincu. *Don Quichotte* vainqueur retire le heaume de son adversaire et reconnaît le bachelier Samson Carrasco, mais il croit encore une fois que c'est l'œuvre des enchanteurs. Ayant échoué, l'étudiant décide de se venger. Ainsi, Samson Carrasco réapparaît dans le chapitre soixante-quatre de la deuxième partie pour défier de nouveau don Quichotte en combat. Le combat s'engage et don Quichotte est vaincu, il doit abandonner sa vie de chevalier errant pendant une année. Il nous importe de signaler que ce combat contre Sanson Carrasco a eu lieu juste après le

---

<sup>74</sup> - Christine Meyer, op.cit., p.51.

récit que fait Ana Félix de la déportation des morisques. Mary Quinn Becker considère que la défaite de don Quichotte est liée à la déportation des morisques<sup>75</sup>. Dans la mesure où le bachelier Samson Carrasco était déguisé en maure, ce qui donnerait à ce combat une portée symbolique celle de la victoire de l'Islam sur la Chrétienté.

Donc, il fallait pour don Quichotte que cette défaite survienne pour qu'il rentre chez lui et s'assagisse. Or, une fois chez lui, il tombe malade et meurt laissant orphelins tous les personnages qui l'ont côtoyé. Le narrateur choisit donc un étudiant, voire un bachelier pour rendre la raison à don Quichotte. Les critiques voient en ce personnage un maure déguisé en considérant que la lune blanche est le symbole de l'Islam<sup>76</sup>, et que cette défaite est considérée comme une revanche de l'Islam sur la chrétienté. Mais loin de cette portée symbolique de cette défaite, le choix d'un étudiant pour défier don Quichotte n'est pas fortuit à notre sens, c'est le combat de deux générations : une figée dans le passé à l'image de don Quichotte et une se projetant dans le futur. Et comme la gloire n'est pas durable, don Quichotte est vaincu par un digne représentant d'une ère nouvelle celle de la renaissance.

Cette défaite pourrait se lire comme la fin d'un héroïsme personnel devenu obsolète. Mais, de don Quichotte, nous garderons certainement cette image d'un chevalier résistant, qui après chaque échec, devient plus fort. Les siècles qui suivront feront de lui certainement un symbole tutélaire de résistance.

### **2.1.9. LA RESISTANCE DONQUICHOTTESQUE**

Après la destruction de sa bibliothèque, plusieurs personnages de *Don Quichotte* usent de stratagèmes pour mettre terme à l'errance de don Quichotte :

---

<sup>75</sup> -Mary Quinn, *nostalgic identities, Song, narrative, and the Moor in Early Modern Spanish Literature*, Université of California, Berkeley, 2005 cité par A. Fastrup, « les maures et la désillusion dans Don Quichotte ». [http://www .oroc-crlc. paris-sorbonne.fr/index.php/visiteur/projet-CORSO/ressources/La-guerre-de-course-en-recits](http://www.oroc-crlc.paris-sorbonne.fr/index.php/visiteur/projet-CORSO/ressources/La-guerre-de-course-en-recits).

<sup>76</sup> -Mary Becker Quinn, cité par A. Fastrup dans *les maures et la désillusion dans Don Quichotte* ». <http://www .oroc-crlc. paris-sorbonne.fr/index.php/visiteur/projet-CORSO/ressources/La-guerre-de-course-en-recits>., qui a attiré l'intention sur les implications symboliques importantes de la Lune Blanche.

- le déguisement lorsque Dorothée dans le chapitre vingt-neuf de la première partie passe pour la princesse Micomicona pour demander à don Quichotte de la venger d'un géant qu'il la offensée ;

- l'enfermement quand le curé fait croire à don Quichotte qu'il est enchanté et le fait entrer dans une cage et le ramène chez lui sur un char à bœufs ;

- l'affrontement lorsque le chevalier à la blanche-Lune défie don Quichotte.

Tous ces stratagèmes n'ont pas apporté le résultat escompté : faire cesser l'errance de don Quichotte. Pour un chevalier errant, seul la défaite peut le contraindre à abandonner son errance. Cela fait partie de l'ordre de la chevalerie errante. C'est ainsi que, comme nous l'avons vu, don Quichotte sera défié encore une fois et vaincu par le chevalier à la blanche-Lune. Mais en fait, quel est l'objet réel de sa résistance ?

Il est important de rappeler qu'avant de se faire chevalier errant, cet hidalgo vivait dans le mépris et la marginalité. Il ne pouvait se révolter contre sa situation de marginal contre un monde gouverné par les nobles qui croyaient tenir leur noblesse de Dieu, mais surtout contre le tribunal de l'inquisition qui s'érigait en protecteur de la foi et la « justice ». La folie devient dès lors une arme de résistance. En fou, don Quichotte résiste pacifiquement à la destruction de sa bibliothèque. Contre la diabolisation des livres, il oppose l'humanisation, contre la destruction de l'histoire, il se propose d'en être la mémoire.

D'abord, don Quichotte résiste à l'incompréhension de son entourage, lequel ne pouvait voir les choses que dans leur apparence. *Don Quichotte* n'est pas complètement fou « *c'est un fou bigarré et plein d'intervalles lucide* » (II, 18, p.156) conclut le fils de Don Diego. *Don Quichotte* alterne donc raison et folie. Ainsi, il ne pouvait voir dans l'auberge qu'un vrai château et les demoiselles que de vraies princesses, les moulins à vent que des géants et le troupeau de moutons qu'une armée pour amener cette société qui vit à la marge de la modernité à rire de sa situation. *Don Quichotte* provoque le rire des personnages qui peuplent le roman pour les instruire de leur situation d'ignorants

Ainsi, la résistance à ses outils et le rire carnavalesque en fait partie. Claude Allaire, Nadine Ly et Jean Marc Pelorson écrivent à ce propos : « *Parions que si le rire cervantin ne tient pas*

*lieu de pensée, il en est le moteur le plus puissant*<sup>77</sup>. » L'expression « je ris, donc je pense » pourrait bien être la leçon que don Quichotte voudrait transmettre aux personnages rieurs.

Ensuite, le chevalier à la triste figure résiste aux mascarades et aux déguisements pour faire passer ses partisans de fauteurs et d'immoraux car les mascarades et le déguisement font l'objet de condamnation en Europe du XVI<sup>e</sup> Siècle selon Claude Allaire, Nadine Ly et Jean-Marc Pelorson<sup>78</sup>. Donc le spectacle carnavalesque que le Duc et la Duchesse organisent pour se moquer de don Quichotte ne serait que la dénonciation d'une noblesse qui organise de grandes fêtes et dépense beaucoup d'argent pour se divertir. Le Duc et la Duchesse sont semblables aux responsables politiques qui organisent et subventionnent des mascarades et des défilés de chars - l'opium du peuple- pour contrôler voire maintenir le peuple dans un état d'abêtissement permanent.

Enfin, don Quichotte oppose une résistance au pouvoir, car, pour lui, la chevalerie errante est une forme de religion où la sobriété, la spiritualité sont recommandés. Ceci, apparaît dans les conseils qu'il donne à Sancho après qu'il l'ait proclamé gouverneur d'une île sortie tout droit de son imagination. Il lui conseille d'être par et à travers sa sagesse, à l'image des soufis un responsable respecté et aimé. Puis tel un messager, *Don Quichotte* erre sur les routes de la manche pour prêcher la nouvelle foi, celle de la vertu, de l'honneur et de la justice.

La résistance de don Quichotte ne prend fin qu'après sa défaite contre le chevalier de la Blanche-Lune. Contraint de renoncer à la chevalerie errante, don Quichotte rentre dans son village et meurt. Son statut de fou littéraire et sa résistance contre le monde réel ont donné naissance à la philosophie donquichottesque.

## **2.2. LE DONQUICHOTTISME : L'ESSENCE D'UNE PHILOSOPHIE**

De la simple pathologie littéraire, le donquichottisme devient une philosophie. Il est lié essentiellement aux vertus du héros cervantin selon Alvear y Ramirez de Arellano<sup>79</sup> qui le réduit aux qualités incarnées par le personnage cervantin qui sont : la force de l'idéalisme, le goût de l'aventure, l'esprit de conquête, le sens de la justice et l'amour de la vertu. Pour sa part, Jean

---

<sup>77</sup> -Allaire Claude, Ly Nadine et Pelorson Jean-Marc, *Don Quichotte de Cervantès*, éd Gallimard, 2005, p.52.

<sup>78</sup> - Claude Allaire, Nadine Ly et Jean-Marc Pelorson, op.cit, p.78.

<sup>79</sup> -Alvear y Ramirez de Arellano, cité par Danielle Perrot dans *Don Quichotte au XXe siècle, réception d'une figure mythique dans la littérature et les arts*, éd Presses Universitaire Laise Pascal, France, 2003,p.183.

Canavaggio<sup>80</sup> abonde dans le même sens en résumant les principaux traits : l'idéal professé, la dualité complémentaire folie-raison, le sens de la justice, la dimension messianique du personnage.

Le premier principe de cette philosophie est bien entendu l'idéalisme qui par définition littérale est « *un système philosophique qui ramène l'être à la pensée, et les choses à l'esprit*<sup>81</sup> ». Cette définition cadre parfaitement avec l'esprit de don Quichotte que Georges Lukacs considère comme la figure exemplaire de l'« *idéalisme abstrait*<sup>82</sup> », c'est-à-dire une disposition de l'esprit qui « *oublie toute distance entre l'idéal et le réel, entre l'esprit universelle et l'âme individuelle dans une foi vraie et inébranlable (...) si la réalité ne correspond pas à ce à priori, c'est signe qu'elle est ensorcelée par de mauvais génies*<sup>83</sup>. »

En ce sens, l'idéalisme quichottesque serait donc à situer entre l'illusion du héros de faire coïncider le monde à ses lectures et la désillusion finale qui le rend lucide. Autrement dit, l'idéalisme chez don Quichotte se manifeste au moment où il décide de devenir chevalier errant, passant de la raison à la folie, de Quesada à don Quichotte, sous l'emprise de la lecture des romans de chevalerie. En effet, la lecture romanesque pourrait aussi être source d'idéalisme dans la mesure où le texte littéraire transmet un certain idéal au lecteur. D'autant plus que « *Don Quichotte (...) assimile le fait exemplaire de l'Histoire aux faits exemplaires des livres.*<sup>84</sup> » Cet idéalisme chevaleresque qui l'anime le tient de « *l'idéal héroïque de la chevalerie*<sup>85</sup>. » Cela nous rappelle la mission que don Quichotte se donne, une fois qu'il décide de se faire chevalier errant. Il veut : « *venger des offenses, redresser des torts, réparer des injustices, corriger des abus, acquitter des dettes* » (DQI, II, 57).

---

<sup>80</sup> -Perrot Danielle, Don Quichotte au XXe siècle, Réception d'une figure mythique dans la littérature et les arts, PUB, Clermont6Ferrant (France), 2003, p. 191.

<sup>81</sup> - Le Petit Robert de la langue française, édition dirigée par Rey Alain et Rey-Debove Josette, Paris, Dictionnaires Le Robert, Paris, 1984, 1 vol. p.569.

<sup>82</sup> - Lukas George, la théorie du roman, éditions Denoël, Paris, 1968, p.58.

<sup>83</sup> -Ibid., p.58.

<sup>84</sup> -Fuentes Carlos, op.cit. p. 128.

<sup>85</sup> - Fuentes Carlos, op.cit., p.128.

À en croire Carlos Fuentes, don Quichotte puise son idéalisme dans l'histoire de la chevalerie errante. Le sacrifice de Roland allait devenir « l'idéal héroïque de la chevalerie et l'intégrité politique du christianisme.<sup>86</sup> » pour don Quichotte. Le même auteur écrit à ce propos :

*Don Quichotte croit qu'entre la geste exemplaire de l'histoire et le geste exemplaire des livres il ne saurait y avoir de faille, car au-dessus de chacun d'eux se trouve le code sacré qui les régit, et au dessus de ce dernier, la vision d'un monde agencé par Dieu.<sup>87</sup>*

Dans cette optique, Ortega consolide l'idée de Fuentes selon laquelle l'idéalisme donquichottesque puise ses principes dans la religion. Il compare ainsi la figure cervantine à celle du Christ : « *don Quichotte est la triste parodie d'un Christ devenu plus divin et plus serein ; c'est un Christ gothique, macéré dans les angoisses modernes.*<sup>88</sup> ». Ainsi, l'idéalisme donquichottesque, qui consistait à prêcher la vertu et combattre l'injustice trouve son écho dans la mission christique qui consiste à répandre la parole de Dieu. Cette vision messianique d'Ortega est partagée par Danielle Perrot-Corpet qui écrit à ce propos « *don Quichotte parangon des valeurs morales-en particulier chrétiennes-en butte aux laideurs prosaïques de son siècle semble bien (...) avoir fait son temps.*<sup>89</sup> »

Le donquichottisme selon l'auteur se résume dans la lutte entre la spiritualité et la matérialité, c'est-à-dire entre un monde médiéval qui puise l'essentiel de ses valeurs dans la religion et un nouveau monde qui s'en sert à des fins politiques. Un autre principe de cette philosophie est la confusion entre l'idéal et le réel. Un idéal né du romanesque s'affronte au réel de la société de l'inquisition. Autrement dit, Un donquichottisme qui ne voit le salut que dans le monde fictif des livres fait face à un anti-donquichottisme qui prône la réalité. Dans le roman de Cervantès, le donquichottisme est la philosophie d'un seul homme ; alors que l'anti-donquichottisme est l'œuvre de plusieurs personnages : les nobles, les hommes d'église et les enchanteurs qui sont des garde-fous de la réalité.

Né dans la fiction, don quichotte s'y réfugie à chaque fois qu'il est confronté à la réalité. Pour lui, la réalité n'est réalité que si elle ressemble à la fiction, et c'est dans ce sens qu'il voit dans

---

<sup>86</sup> - Fuentes Carlos, op.cit., p 128.

<sup>87</sup> - Fuentes Carlos, op.cit., p 128.

<sup>88</sup> -Canavaggio Jean, *Don Quichotte, du livre au mythe*, op.cit, p.205.

<sup>89</sup> -Perrot-Corpet Danielle, op.cit., p.70.

les moulins à vents des géants et dans le troupeau de moutons une armée. Donc, il ne tient pas aux apparences des choses qui, pour lui, sont toujours trompeuses. C'est dans cette optique que le donquichottisme serait, à notre sens, une philosophie de l'esprit qui transcende la réalité et prône l'immanentisme.

Or, Cervantès modifie les positions de don Quichotte face à la réalité dans la deuxième partie. Désormais, le chevalier à la triste figure reconnaît ses erreurs de jugement mais il les incombe aux enchanteurs, lesquels sont coupables de travestir la réalité. Dans la deuxième partie, don Quichotte change de mission, notamment après sa descente dans la caverne de Montésinos où il découvre que sa dame de pensée et désormais prisonnière des enchanteurs ; il doit la délivrer et l'exorciser. De ce fait, le donquichottisme passe donc d'une philosophie de l'immanence vers une philosophie mystique dans la mesure où l'enchantement est une croyance cachée tout comme la fiction.

Le donquichottisme a aussi une vision particulière de l'amour qui en fait une nécessité plutôt qu'une valeur humaine. *Don Quichotte* y voit l'utilité, car un chevalier sans amour est comme « un arbre sans feuilles et sans fruits, un corps sans âme » (DQI, I, 54). L'amour n'est donc qu'un moyen pour que don Quichotte atteigne la gloire. C'est donc une exigence de la chevalerie errante tout comme Rossinante et Sancho Pança qui en sont les dignes représentants. Pour preuve, don Quichotte ne rencontre jamais Dulcinée sur son passage, faisant d'elle une dame inaccessible. Donc, l'amour dans la philosophie quichottesque est non seulement platonique mais surtout imaginaire.

En somme, le thème de la marginalité constitue le point de départ du parcours donquichottesque et conditionne toute la thématique du roman de Cervantès y compris la folie livresque et l'errance. De là, est née la philosophie donquichottesque qui se présente comme une lutte entre l'idéal et le réel, voire entre la spiritualité et la matérialité. Reste à savoir comment, sur le plan structural, ce donquichottisme y est abordé.



## CHAPITRE3

### APPROCHE STRUCTURALE DE DON QUICHOTTE

#### 3.1. LA STRUCTURE DE DON QUICHOTTE

*Don Quichotte* est un long roman d'environ mille pages. Si nous faisons abstraction du prologue (6 pages), nous constatons que le roman de *Don Quichotte* se divise en deux parties. La première partie traite des deux premières sorties de don Quichotte, elle occupe un espace de six chapitres, la seconde 49 chapitres. Ce qui nous donne :

- chapitre 1 à chapitre 8 : don Quichotte s'arme en chevalier errant et va courir le monde
- chapitre 9 à chapitre14 : le narrateur traduit à l'intention du lecteur un manuscrit rédigé en arabe qui raconte la suite de *Don Quichotte*.
- chapitre15à chapitre 27 : don Quichotte et Sancho arrive d'abord à l'auberge puis à la Sierra Morena (frontière entre la Manche et l'Andalousie) ;
- chapitre 28 à chapitre 52 : Ils retournent avec son servent à l'auberge où prononce un discours sur les lettres et les armes.

La seconde partie est l'aboutissement de la première. Elle traite la troisième et ultime sortie de don Quichotte en compagnie de son écuyer Sancho Pança. Elle se subdivise en cinq parties bien définies :

- chapitre1à chapitre 7 : annonce de la publication des aventures de don et l'apparition du bachelier Samson Carrasco,
- chapitre 8 à chapitre 23 : visite à Dulcinée et descente à la grotte de Montésinos,
- chapitre 24 à chapitre 48 : arrivée à Saragosse puis séjour au palais des Ducs ;
- chapitre 49 à chapitre 65 : à l'île de Sancho, apparition d'une version apocryphe d'Avellaneda et défaite de don Quichotte contre le chevalier de la Blanche-Lune,
- chapitre 66 à 74 : retour au village et mort de don Quichotte.

Ce qui nous donne un roman de plus de mille pages d'où le nombre important de chapitres soit 55 chapitres. Dans ce roman polyphonique, circulent des centaines de personnages dont l'importance n'est pas identique.

## 3.2. LA FICTION

### 3.2.1. LES PERSONNAGES

« Sept cent personnages » selon Arturo et Carlos Horcajo<sup>90</sup> habitent *Don Quichotte*. Tous n'ont pas la même importance ; en effet, il y a des personnages principaux : don Quichotte, Sancho Pança et Dulcinée qui forment un ensemble organique. Les autres sont secondaires et font irruption d'une manière ponctuelle.

#### 3.2.1.1. Don Quichotte

Dès le prologue, le narrateur annonce la naissance de don Quichotte ; en effet : « *que pouvait engendrer un esprit stérile (...) sinon l'histoire d'un fils sec, maigre, rabougri, fantasque, pleins de pensées étranges et que nul autre n'avait conçu.* » (I, prologue, 44). Au début, le narrateur ne divulgue pas le nom de son géniteur. Ce personnage dont on esquisse le portrait dans le prologue, réapparaît dans le premier chapitre avec les mêmes caractéristiques. On apprend aussi qu'il est originaire de la Manche, qu'il possède un domaine, qu'il est un « *grand ami de la chasse.* » (DQI, I, 51), que son âge « *frisait la cinquantaine et enfin qu'il avait un surnom : Quixada ou Quesada* » (I, prologue, 52) qui par un transfert onomastique passe à don Quichotte en référence Amadis de Gaule. C'est un nom qui le classe désormais dans la classe des nobélisés. Une nomination qui n'est pas sans conséquence dans la mesure où il déterminerait tous les événements et actions du personnage dans le récit. Sous l'emprise de sa folie livresque, don Quichotte « *vint à donner dans la plus étrange pensée dont jamais fou se fût avisé dans le monde (...) de se faire chevalier errant.* » (I, I, 53). Don Quichotte est donc présenté sous une double caractérisation : physique et morale.

#### 3.2.1.2. Sancho Pança

Sancho Pança fait son apparition, tout comme don Quichotte, dès le prologue. Il paraît nettement caractérisé.

---

<sup>90</sup> - Arturo et Carlos Horcajo op.cit, p. 68.

*Je te ferai faire avec le célèbre Sancho Pança, son écuyer, dans lequel, à mon avis, je te donne rassemblées toutes les grâces du métier qui sont éparses à travers la foule innombrable et vaine des livres de chevalerie. » (DQI, prologue, 48).*

Il réapparaît dans le roman au travers une caractérisation laconique « *le ventre gros, la taille courte, les jambes grêles et cagneuses.* » (DQI, 8,157), « *Don Quichotte ne put s'empêcher de rire de la simplicité de son écuyer.* » (DQI, 8, 136). Outre ce portrait physique, le narrateur lui assigne très tôt un rôle : être l'écuyer de don Quichotte. Mais Sancho Pança, paysan analphabète, n'a pas les qualités requises pour jouer ce rôle car il a « *peu de plomb dans la cervelle* » (DQI, I, 87). Selon Arturo et Carlos Horcajo<sup>91</sup>, Sancho Pança assume les rôles de confident, d'intermédiaire et de conciliateur entre don Quichotte et les différents personnages. Au fil du roman, il acquiert beaucoup d'expérience. Il n'est plus le paysan rustique à qui don Quichotte demande « à ne point mâcher des deux mâchoires et à n'éructer devant personne. » (II, 53, 746). En devenant gouverneur d'une île, ses manières et ses aptitudes évoluent. Il montre un grand sens du devoir.

### 3.2.1.3. Dulcinée

Dulcinée est le résultat du transfert onomastique qu'opère don Quichotte. Il donne à une paysanne qui « *s'appelait Alonza Lorenzo originaire du village de Toboso, le nom de « Dulcinée de Toboso, parce qu'elle était native de ce village.* ». Hormis son nom et son origine modeste et sa description physique, on ne sait rien d'autre sur ce personnage féminin. Elle est belle :

*Ses cheveux sont des tresses d'or, son front des champs élyséens, ses sourcils des arc-en-ciel, ses yeux du soleil, ses joues des roses, ses lèvres du corail, ses dents des perles, son cou de l'albâtre, son sein du marbre, ses mains de l'ivoire, sa blancheur celle de la neige (...) (DQI, 8, 220).*

Elle est sa dame de pensée et son amour raisonné, car « *le chevalier errant sans amour est un arbre sans feuilles.* » (DQI, I,53). Il l'imagine comblée par ses présents. Il va même lui dédier tous ces exploits chevaleresques.

*Si (...) je rencontre par là quelque géant (...) que je le renverse du premier choc (...) ne serait-il pas bon d'avoir à qui l'envoyer en présent,*

<sup>91</sup> -Arturo, Horcajo Carlos, op.cit, p.82.

*pour qu'il entre et se mette à genoux devant ma douce maîtresse. (DQI, I, 54).*

*Don Quichotte* divinise Dulcinée pour la rendre encore plus inaccessible. L'amour platonique qu'il lui porte est un véritable culte « (...) *c'est de cette façon d'amour que j'ai entendu prêcher qu'il faut aimer Notre-Seigneur.* » disait Don Quichotte à son écuyer. (I, 31, 665). Dulcinée devient, alors, un être idéal qui de par sa représentation sublimée cesse d'être réelle. Elle est le rêve inaccessible de tout homme, voire un fantasme. Claude Allaire, Nadine Ly et Jean Marc Pelorson interprètent cette forme d'amour comme « *une ironie qui vise la littérature de l'amour courtois qui divinisait la dame*<sup>92</sup> ». Si cet hidalgo à la triste figure n'a vu qu'une fois Alonza Lorenzo, la femme qui lui a permis de créer sa Dulcinée, s'il refuse d'avoir toute relation avec elle - la chevalerie errante exige l'absence de tout contact avec sa dulcinée- il ne quittera plus Sancho.

### **3.2.2. LA RELATION ENTRE LES PERSONNAGES**

#### **3.2.2.1. Don Quichotte et Sancho : le maître et le disciple**

Don Quichotte et Sancho Pança sont un couple « organique », voire indissociable. Au début, la relation entre les deux personnages est basée sur la nécessité, c'est-à-dire une relation maître/serviteur, par la suite elle se transforme en amitié. Sancho Pança est le compagnon, le témoin de toutes les aventures de don Quichotte et son confident. Il se libère de toutes les contraintes familiales pour se consacrer corps et âme à son maître. Il ne s'appartient plus. Il lui appartient. Il finit par accepter la folie éveillée de son maître. Au cours du récit, la relation devient maître/disciple. Ignorant et illettré, Sancho Pança accepte d'apprendre à devenir un bon écuyer. Pour réussir, don Quichotte use de toutes les techniques de l'éducation et de l'enseignement qu'il a appris à la lecture des romans de chevalerie. D'abord il commence par motiver son disciple en lui promettant une île à gouverner. Ensuite, une fois cette compétence installée, Don Quichotte commence l'éducation de son disciple par le ludique en le faisant vivre des aventures, certes burlesques et comiques, mais riches d'enseignement pour Sancho Pança. Cet apprentissage lui permet d'aiguiser son esprit critique : là où son maître voit des géants à combattre dans les moulins à vent, Sancho Pança y voit des moulins à vent ; là où il voit une

---

<sup>92</sup> -Allaire Claude, Ly Nadine, Pelorson Jean Marc, op.cit, p.125.

armée constituée d'un troupeau de moutons, Sancho y voit simplement un troupeau de mouton. Bien que la folie de don Quichotte soit destructrice, elle participe positivement à l'éducation de Sancho dans la mesure où elle développe chez lui la libre pensée, longtemps réprimée par le tribunal de l'inquisition.

Gouverneur de l'île de Barataria, Sancho Pança va recevoir l'éducation nécessaire pour l'administration de ses sujets. Don Quichotte divise cette éducation en deux volets : politique et social. Il commence par l'éducation politique en insistant d'abord sur le côté religieux qui est indispensable pour toute gouvernance. « *Premièrement, ô mon fils, garde la crainte de Dieu ; car dans cette crainte est la sagesse, et, si tu es sage, tu ne tomberas jamais dans l'erreur.* » (DQII, 42, 289). Ensuite elle est morale. Les qualités d'un bon écuyer sont :

- a. La modestie. « *porte toujours les yeux sur qui tu es, et fais tous les efforts possibles pour te connaître toi-même (...) De te connaître, il résultera que tu ne t'enfleras point comme la grenouille qui veut égaler le bœuf.* » (DQII, 42, 289) ;
- b. La compassion. « *Ne te guide jamais par la loi du bon plaisir (...) Que les larmes du pauvre trouvent chez toi plus de compassion (...) Tâche de découvrir la vérité, à travers les promesses et les cadeaux du riche, comme à travers les sanglots et les importunités du pauvre.* » (DQII, 42, 290)
- c. La clairvoyance et la justice. « *Tâche de découvrir la vérité, à travers les promesses et les cadeaux du riche, comme à travers les sanglots et les importunités du pauvre (...) Quand l'équité peut et doit être écoutée, ne fait pas tomber sur le coupable toute la rigueur de la loi ; car la réputation de juge impitoyable ne vaut certes pas mieux que celle de juge compatissant (...) Si tu laisses quelquefois plier la verge de justice, que ce ne soit pas tout le poids des cadeaux, mais sous celui de la miséricorde (...) S'il t'arrive de juger un procès où soit partie quelqu'un de tes ennemis, éloigne ta pensée du souvenir de ton injure, et fixe-la sur la vérité du fait.* » (DQII, 42, 290)

Vient ensuite l'éducation sociale.

- a. La première recommandation est la propreté. « *La première chose que je te recommande, c'est d'être propre et de te couper les ongles (...) Ne parait jamais, Sancho, avec les vêtements débraillés et en désordre, c'est le signe d'un esprit lâche et fainéant.* »

(DQII, 43, 293) ; « *Ne mange point d'ail ni d'oignon, crainte qu'on ne découvre à l'odeur ta naissance de vilain.* » (DQII, 43, 294) ;

b. La deuxième est d'ordre comportemental « *Dîne peu et soupe moins encore ; la santé du corps tout entier se manipule dans le laboratoire de l'estomac (...) Sois tempérant dans le boire, en considérant que trop de vin ne sait ni garder un secret ni tenir une parole (...) Fais attention à ne point mâcher des deux mâchoires et à n'éructer devant personne.* » (DQII, 43, 294) ; « *Que ton sommeil soit modéré, car celui qui ne se lève pas avec le soleil ne jouit pas de la journée (...) Ton habillement devra se composer de chausses entières, d'un long pourpoint et d'un manteau encore un peu plus long. Jamais de grègues ; elles ne conviennent ni aux gentilshommes ni aux gouverneurs (...) Quand tu monteras à cheval, ne te jette pas le corps en arrière sur l'arçon, et n'étends pas les jambes droites, roides, éloignées du ventre du cheval.* » (DQII, 43, 295)

Sancho Pança appliquera à la règle ses conseils qui s'avèrent utiles pour sa gouvernance. Il montre un grand sens de la responsabilité et du devoir. Cette mise en abîme de l'histoire de Sancho dans l'histoire de don quichotte est une critique acerbe du comportement éhontée des nobles et de l'église. L'injustice, l'exploitation de la force de travail du non-noble sont dénoncés par et à travers son histoire. Elle se veut un message adressé à tous ces hommes qui se permettent de juger, de condamner en toute illégalité ceux qui ne font pas partie de leur monde. L'espace et le temps en sont les preuves.

### 3.2.3. L'espace et le temps romanesques

A en croire le narrateur, les aventures de don Quichotte se déroulent en été, pendant le mois de juillet. « *Un beau matin avant le jour, qui était un des plus brulant du mois de juillet.* » (I, 11,202) et aussi comme l'atteste la date de la lettre que Sancho Pança envoie à sa femme « le 2 juillet 1614 ». (II, 34, 656). Cette dernière indication temporelle précise nous renvoie à des événements attestés : d'abord celle de l'inquisition et puis celle de l'expulsion des Morisques. Ce recours au temps historique lie d'avantage le texte à son contexte historique. L'histoire se termine sur une note négative. Le personnage se rend compte qu'ici bas, de par la force et l'autorité non contestées de l'église, il ne peut y avoir de justice.

Dans sa troisième sortie, l'espace s'élargit. Le chevalier à la triste figure se rend au royaume d'Aragon, en direction de la ville de Saragosse « où devaient avoir lieu, sous peu de jours, des joutes solennelles pour la fête de Saint Georges, » (DQII, 4,79). Mais, s'il y a une aventure qui bouleverse l'esprit de don Quichotte, c'est bien celle de la caverne de Montésinos (DQ1, 22). En effet, la descente dans ce lieu souterrain apparaît comme une translation spatiale, selon la terminologie de Gérard Genette, dans la mesure où le chevalier à la triste figure passe d'un milieu extérieur peuplé de chevaliers errant, de nobles et de paysans à un milieu intérieur ( la grotte de Montésinos) couvert de broussailles et peuplé de corbeaux et de chauves-souris. Dans les abîmes de cette grotte, don Quichotte y voit des choses extraordinaires : des personnages enchantés et séquestrés par Merlin tels que Montésinos, Durandart et Dulcinée.

Cette aventure fait rupture avec celles qui la précèdent, car elle permet à don Quichotte de savoir que le personnage de Dulcinée peut être désenchanté ; à cet égard, le chevalier errant passa d'un monde extérieur enchanté à monde intérieur désenchanté.

Par ailleurs, la descente dans la grotte de Montésinos apparaît comme un voyage initiatique qui métamorphose complètement l'esprit et le caractère de don Quichotte dans la mesure où il sort de la grotte de Montésinos lucide et assagi comme en témoigne ces propos adressés à Sancho Pança.

*Vous m'avez enlevé au plus agréable spectacle, à la plus délicieuse vie dont aucun mortel n'ait jamais joui. Maintenant, en effet, je viens de reconnaître que toutes les joies de ce monde passent comme l'ombre et le songe, ou se flétrissent comme la fleur de champs. (DQII, 22, 165)*

*Don Quichotte* semble renaître à la sortie de la grotte. Le lexique spirituel et religieux employé dans cette citation, démontre l'ampleur du changement du for intérieur du chevalier errant qui semble plus assagi.

Après ce lieu hautement symbolique, don Quichotte se rend à Barcelone et livre son ultime combat contre le chevalier de la Blanche-Lune. Vaincu et désarçonné, l'épopée donquichottesque se termine par la mort du chevalier à la triste figure. La voie suivie par le personnage et donnée à suivre grâce aux multiples voix qui résonnent dans l'œuvre.

### 3.4. LA NARRATION

*Don Quichotte* est une œuvre polyphonique. Dès le prologue, un narrateur intervient pour instruire un « lecteur potentiel » sur les circonstances, le contenu et le but du roman. Cette communication avec le narrataire a pour but d'agir sur lui et de maintenir le contact. « Lecteur inoccupé, tu me croiras bien », « très cher lecteur », « tu sais bien... ». Cette fonction communicative<sup>93</sup> est alternée par la fiction méta-narrative<sup>94</sup> où le narrateur explique au narrataire l'organisation interne du roman : « *Mon livre va manquer ; car je n'ai rien à annoter en marge, rien à commenter à la fin (...) Mon livre encore de sonnets en guise d'introduction* » (I, prologue, 44).

Dans le deuxième chapitre, le narrateur assume cette fonction communicative en s'adressant à l'auteur présumé des aventures du chevalier à la triste figure « O toi, qui que tu sois, sage enchanteur, destiné à devenir le chroniqueur de cette merveilleuse histoire » (DQI, 2, 58). Or, un premier auteur fictif surgit dans le deuxième chapitre et qui prétend consulter des « Anales de la manche » et qu'il a lu des témoignages sur les aventures du chevalier errant.

*Des auteurs disent que la première aventure qui lui arriva fut celle du Port-Lapice ; d'autres celle des moulins à vent. Mais ce que j'ai pu vérifier à ce sujet (...) c'est qu'il alla devant lui toute la journée et qu'au couché du soleil son bidet et lui se trouvèrent harassés et morts de faim. (DQI, 2, 58)*

Les avis des auteurs diffèrent quant à la première aventure de don Quichotte. Mais cet auteur s'il connaitre la première aventure de don Quichotte, il ne connait pas les autres puisque son récit s'interrompt au huitième chapitre au cours du combat entre don Quichotte et le Biscayen. Cette rupture introduit un suspens à la manière des romans noirs qui laisse le lecteur suspendu à un moment critique de l'histoire. Mais où peut-on trouver la suite de cette histoire inachevée ? Et qui prendra la relève pour la raconter. A en croire ce premier auteur fictif :

*Le second auteur de cet ouvrage ne veut pas croire qu'une si curieuse histoire soit ensevelie dans l'oubli, et que les beaux esprits de la Manche se fussent montrés si peu jaloux de sa gloire qu'ils n'eussent conservé dans leurs archives ou leurs bibliothèques. (DQI, 8, 97).*

<sup>93</sup>-Reuter Yves, Introduction à l'analyse du roman, éditions Armand Colin, 2009, p.56.

<sup>94</sup>-Ibid. 56.



Ce second narrateur surgit dans le neuvième chapitre. Il s'agit de Si Ahmed Benengeli à qui on attribue la paternité de *Don Quichotte*. On le présente comme le narrateur éditeur de l'ensemble de l'œuvre, du prologue jusqu'au point final de la seconde partie.<sup>95</sup> En déléguant la parole à ce narrateur, un musulman ennemi de la chrétienté, Cervantès se présente comme un traducteur d'une œuvre profane. Cette stratégie lui permet de critiquer la hiérarchisation de sa société ; en effet, tous les espagnols de l'époque, hommes d'église, nobles, hommes du peuple savent et comprennent que les musulmans sont les suppôts du diable et qu'ils ne peuvent que dénigrer ce qu'ils sont. S'exprimant à la première personne du singulier, ce deuxième narrateur raconte comment il a trouvé ce second manuscrit :

*Me trouvant un jour à Tolède, dans la rue d'Alcana, je vis un jeune garçon qui venait vendre à un marchand de soieries de vieux cahiers de papiers (...) je pris un des cahiers que vendait l'enfant et je vis que les caractères en étaient arabes. Et comme (...) je ne les savais pas lire, je me mis à regarder si je n'apercevais point Morisque espagnolisé qui pût les lire pour moi, et je n'eus pas grand-peine à trouver un tel interprète (...) je l'emmenai dans le cloître de la cathédrale et le priai de me traduire en castillan tous ces cahiers. (DQII, 4, 29)*

Cet auteur fictif va être constamment présent dans la suite de *Don Quichotte* et il va servir, à notre sens, de masque à l'auteur réel du roman. Là où la critique est dirigée contre l'Eglise et le Roi, nous retrouvons la voix de Sid Ahmed Benengeli. Qu'il soit qu'« une énorme farce » ou « une figure réellement incroyable du roman », Sid Ahmed Benengeli a su quichottiser l'inquisition en démontrant à travers des mini-récits enchâssés combien ses croisades contre les musulmans étaient donquichottesques.

### 3.5. LES RÉCITS ENCHASSÉS

Le narrateur déclare n'avoir pas trouvé le manuscrit à la fin du chapitre 8 de la première partie puis il devient dans la deuxième partie un personnage rencontrant d'autres personnages à qui il délègue la parole avant de la reprendre. Citons le cas de Cid Hamet Ben-Engeli. Il est le premier personnage à qui le narrateur cède la parole. « *Le sage Cid Hamet Ben-Engeli raconte aussitôt que don Quichotte prit congé de ses hôtes* » (DQI, 14, 139). Il redevient personnage dans presque toute la deuxième partie. « *Béni soit le tout puissant Allah ! s'écrie Hamet Ben-Engeli* » (QII, 8, 135), « *Ici Ben-Engeli fit une exclamation* » (DQII, 44, 771) C'est ce que Yves

<sup>95</sup>-Arturo et Horcajo Carlos, op. cit. p.45.

Reuter appelle *le niveau*, c'est-à-dire « *un personnage présent dans la fiction au niveau 1 et aussi un narrateur d'une histoire (niveau2) dans laquelle il peut être présent ou absents.*<sup>96</sup> »

Mais il ya aussi une troisième forme d'enchâssement dans *Don Quichotte* : la *mise en abyme*. Il s'agit des histoires intercalées, notamment dans la première partie où l'histoire principale de *Don Quichotte* est prise en charge par un narrateur premier tandis que les histoires intercalées sont prises en charge par un autre narrateur.

### 3.6. LES HISTOIRES INTERCALÉES

Douze nouvelles ponctuent le *Don Quichotte*. Cette mise en abîme occupe presque 1/10 de l'espace interne du roman soit environ 6% du roman. Dans la première, les histoires traitent des histoires de : Marcelle et Grisostome (DQI,11,14) ; Cardenio et Dorothee ;Lucinde et don Ferdinand(DQI,23-24 ;27-29 ; 36) ; le curieux malavisé (DQI,33-35) ;l'histoire du captif (DQI,39-41) ; Don Luis, Dona Clara(DQI,42-43) ; Léandra (I,51). Dans la seconde, six histoires intercalées, tout comme dans la première partie. Elles racontent : les noces de Camacho (II,19-21) ; l'aventure du braiment (II,25-27) ; l'histoire de la fille de dona Rodriguez (DQII,48,52,56 et 66) ; l'aventure de la fille de Diego de la Liana (II,49) ;l'histoire de Claudia Jeronima (DQII,60) ; l'histoire de la belle moresque Ana Félix (DQII,44,53,54)

Le lien avec l'histoire principale de *Don Quichotte* est sujet à controverse : Arturo et Carlos Horcajo considèrent que, sur le plan thématique et esthétique, ces micro-récits « *ne présentent aucun lien avec les actes de don Quichotte et Sancho Pança (...) que ces histoires s'écartent des genres habituels dans lesquels se déroule l'aventure de don Quichotte*<sup>97</sup>. » Edward Calverley Riley, quant à lui, pensent que ces récits sont imbriqués les uns aux autres par des « *connexions thématiques et structurales : l'amour et la passion, l'héroïsme, l'aberration mentale, l'obsession, la déception, la réalité et l'illusion*<sup>98</sup> ».

Mais ces histoires ont-elles une fonction déterminante quant à la compréhension du DQ ? Arturo et Carlos Horcajo jugent qu'elles « servaient à occuper agréablement le temps mort de la

<sup>96</sup> - Reuter Yves, op, cit. p.66.

<sup>97</sup> - Horcajo Carlos et Artoro, op, cit. p. 36.

<sup>98</sup> - Riley, Edward, Calverley, Introduccion al Quijote, Critica, Barcelona, cité par Horcajo Carlos et Artoro, Don Quichotte, éditions ellipses, p.38.

sieste ou au divertissement des personnages, et n'avaient quelquefois aucun rapport évident avec l'histoire principale.<sup>99</sup> ».Cependant, Jean Paul Sermain écrit à ce sujet :

*Ces épisodes permettent à Cervantès d'échapper à la logique de ces deux héros, dont la folie entraîne une distance comique, et d'introduire de nouveaux milieux, les classes moyennes et supérieures, les morisques, les soldats, les bergers et un large éventail de motivation : la foi, l'amour de la patrie, le sens de l'honneur, la passion amoureuse...<sup>100</sup>*

Ces épisodes, toujours selon Jean Paul Sermain, « tirent aussi des liens qu'ils entretiennent avec Don Quichotte : ils aident en particulier à apprécier le caractère paradoxal du personnage de don Quichotte.<sup>101</sup> » En outre, cette présence est justifiée par le personnage de don Quichotte lui-même lorsqu'il dit :

*Heureux, trois fois heureux le siècle où l'intrépide chevalier don Quichotte de la Manche vint au monde, car, en formant le noble dessein de ressusciter l'ordre de la chevalerie errante que l'on croyait mort et enterré, il nous offre, en ces temps si pauvres en distraction, le plaisir d'écouter non seulement sa belle et véridique histoire, mais les récits sont des nouvelles qu'elles renferment, qui ne sont ni moins vrais, ni moins plaisants, ni bien menés qu'elle. (DQI, 27,309)*

Pas moins de douze histoires intercalées structurent le récit. Ne pouvant les étudier tous pour des raisons pratiques, nous n'en choisirons que deux : l'histoire du captif et celle d'Ana Félix. Ce choix nous a été imposé non seulement par le cadre géographique (Alger) dans laquelle se déroule l'histoire mais aussi et surtout parce qu'elles sont reprises dans deux romans de notre corpus : *El Euldj, captif des barbaresques* de Chukri Khodja et *Vaste est la prison* d'Assia Djébar.

Dans l'analyse de ces deux récits, nous tenterons de répondre aux questions suivantes : à quel moment apparaissent-elles ? Pourquoi ? Comment fonctionnent-elles ? Ont-elles une fonction déterminante quant à la compréhension du DQ ? Où sont-elles simplement une pause récréative dans un texte aussi long ?

---

<sup>99</sup> -Arturo et Horcajo Carlos, op, cit. p.38.

<sup>99</sup> -Sermain Jean Paul, op.cit., p. 62.

### 3.6.1. L'HISTOIRE DU CAPTIF<sup>102</sup>

L'histoire diégétique de cette nouvelle s'inscrit dans un contexte historique référentiel, un espace (Alger des barbaresques) et un temps (Alger du 17<sup>ème</sup> siècle). Elle commence comme un conte : « *Dans une bourgade de la Manche ...* » (*DQI*, 1, 51) Elle raconte l'histoire d'un père qui, à la fin de sa vie, distribue ses biens à ses trois fils. Il leur demande en échange de choisir un métier. Le premier, qui deviendra le captif, choisit le métier des armes pour « servir Dieu et le Roi ». Le second choisit d'aller au Indes<sup>103</sup> pour faire du commerce. Le plus jeune voulait suivre la carrière de l'Eglise. Ils quittent la maison et prennent chacun sa part. Le premier débarque en Italie et participe à la bataille de Lépante contre les Turcs. Au cours de cette bataille, il est fait prisonnier par les corsaires turcs et mené à Alger. Dans sa captivité, il fait la connaissance de la mauresque Zoraïde qui se convertit dans la religion chrétienne et l'aide à s'enfuir.

Or nous savons que Cervantès lui aussi a connu le bagne d'Alger. Donc ce récit serait-il un récit autobiographique ? La genèse de l'œuvre serait-elle à chercher dans sa captivité ? Que révèle cette onomastique algérienne ? Quelle(s) image(s) donne-t-elle des habitants du bagne et d'Alger ? Le captif se définit-il par rapport à *l'Autre* ? Si oui, quelles sont les stratégies discursives mises en place dans l'œuvre pour donner à voir et le « *Même* » et *l'Autre* ? Cette œuvre réactive-t-elle une ou plusieurs vulgate(s) ? Si oui, comment et pourquoi ?

#### 3.6.1.1. L'organisation de la nouvelle

L'histoire du captif est une nouvelle composée de 24 pages répartis en trois chapitres (du 39 au 41). Le chapitre 39 contient six pages et traite de différentes expéditions que mène le captif contre les turcs. Le chapitre 40 contient 9 pages est traite de la captivité du protagoniste. Le chapitre 41 traite des circonstances de la libération du captif. Ce qui nous donne un récit à la structure linéaire composé d'une situation initiale, d'un déroulement des événements et d'un dénouement. Ce qui nous donne le tableau suivant :

<sup>102</sup>-À consulter l'annexe 3 pour lire cette histoire intercalée de Don Quichotte dans son intégralité.

<sup>103</sup>-L'Amérique latine est appelée à l'époque les Indes.

Situation initiale	Les événements	Le dénouement
<p>Dans une bourgade des montages de Léon</p> <p>-Un père distribue ses biens à ses trois fils. Chacun d'eux choisit un métier.</p> <p>-Le captif reçoit sa part et choisit le métier des armes.</p>	<p>-Participation à la bataille de Lépante.</p> <p>-Captivité par les corsaires d'Alger</p> <p>-Emprisonnement à Alger</p> <p>-Contact avec la mauresque Zoraïde, musulmane convertie dans la religion chrétienne</p> <p>-les préparatifs de l'évasion</p>	<p>-Le captif et Zoraïde s'enfuient en Espagne</p> <p>-Rencontre du captif (Rui Perez de Viedma) avec son frère.</p>

Bien que ce récit prenne la forme du conte au début, il bascule dans un autre terrain esthétique qui est la nouvelle puisqu'il « *présente de façon presque emblématique les différentes caractéristiques de la novela : clarté du dessin, réalisme, problématique morale.* <sup>104</sup> ». En plus, il prend les caractéristiques du genre : un récit bref, fondé sur un sujet restreint, rapide et conté (c'est-à-dire possédant un cachet oral) selon René Godenne<sup>105</sup>. La narration y est autodiégétique : le narrateur-captif s'exprime à la première personne du singulier « je ». Les personnages sont peu nombreux dans la mesure où c'est le captif lui-même qui prend à son compte la narration.

Sa captivité constitue un moment central de l'intrigue et conditionne tous les événements qui suivront. Centrée sur la narration, cette nouvelle vise de toute évidence à faire la lumière sur la question des captifs chrétiens dans l'état barbaresque. Le narrateur-personnage omniscient décrit minutieusement le comportement des captifs et des geôliers dans les bagnes. Captif de rachat, il avait la possibilité de circuler dans la ville, de tisser même des liens avec la mauresque, Zoraïde la fille du riche maure Agi Morato. Cette rencontre va lui permettre de recouvrir la liberté et retourner dans son pays natal avec Zoraïde.

Dans cette nouvelle, l'intensité dramatique est centrée sur le déroulement des actions plutôt que sur les émotions des protagonistes. La priorité est donnée à la narration plutôt qu'au dialogue. C'est une « nouvelle-histoire » où les étapes de l'intrigue sont manifestes et la fin de

<sup>104</sup>-Sermain Jean Paul, op, cit.,p.101.

<sup>105</sup> -Godenne, René., 1985. *Études sur la nouvelle française*. Honoré Champion. Cité par Pham Thi That de l'université de Hanoi dans « *Nouvelles française contemporaine et théories des genres* »in Synergie, 2010, p.15-34.

l'histoire est connue. Son thème principal est la guerre entre chrétiens et musulmans. Cette nouvelle met en évidence un personnage masculin central et une femme mauresque tenant un rôle secondaire mais important quant à l'intrigue ; elle participe au dénouement heureux de la nouvelle : la libération du captif. Le chrétien finit toujours par triompher.

### **3.6.1.2. Les personnages**

#### 3.6.1.2.1. Le captif

Le personnage principal est présenté, d'une manière laconique, sous le nom du « captif », une dénomination lié à sa situation de soldat capturé par les corsaires d'Alger. A la fin de la fiction, le « captif » est présenté sous son vrai nom : Rui Perez de Viedma. Ce passage du réalisme de l'histoire du captif à la fiction de *Don Quichotte*, serait lié particulièrement à cette vision étriquée de l'inquisition : loin de l'Espagne, catholique et impérieuse, l'être humain n'est qu'une négation.

Fidèle au genre de la nouvelle où le personnage n'est pas largement caractérisé, l'auteur ne donne aucune description physique du personnage principal, excepté, une description morale qui émerge dans toute l'histoire : malheureux, seul, triste, enfermé dans sa captivité à Alger ; heureux dès l'approche des côtes espagnols. Le personnage est caractérisé particulièrement par ses actions et son comportement : participation à la bataille de Lépante, captivité, liaison avec Zoraïde, évasion.

#### 3.6.1.3. Zoraïde

Contrairement au personnage du captif, une large caractérisation est réservée au personnage féminin Zoraïde, laquelle est décrite physiquement. Le premier trait que le narrateur met en évidence est sa beauté « *la plus belle femme de toute la Berbérie* », le second est celui de sa richesse « Je dirai seulement que plus de perles pendaient à son cou, à ses oreilles, à ses boucles de cheveux qu'elle n'avait de cheveux sur la tête. ». Nous constatons donc qu'au début de l'histoire, la description de Zoraïde se focalise essentiellement sur son corps (sa belle gorge, ses chevilles nues, son poignet, son oreille) à ses bijoux, pour finalement se transformer à une description morale, voire divine : une « image de la vierge ». Leur histoire se déroule dans un espace géographique limité (la méditerranée) et un temps dûment authentifié par l'Histoire.

### 3.6.1.3. L'espace et le temps fictionnels

#### a. L'espace

Pour sa spatialité, la nouvelle du captif présente une variété de lieux dans lesquels se déroule l'action : la maison familiale (en Espagne) l'Italie, la bataille de Lépante puis Alger, le bague, le jardin du père de Zoraïde. Tous sont des espaces extérieurs. Ils sont décrits par l'instance narrative : description minutieuse des différentes batailles et du bague.

Une lecture de cet espace, nous permet de penser que le captif est sorti d'un lieu sécurisant (la maison), vers un lieu d'insécurité, voire de mort (la bataille de Lépante) et se retrouve dans un lieu d'enfermement (le bague d'Alger). Alger, ville des barbaresques musulmans, est un espace hostile pour un soldat-captif qui guerroyait pour l'idéal chrétien et l'honneur des rois espagnols. Or, cet espace hostile, ne l'empêche pas de bouger et d'affiner sa stratégie d'évasion. Sa fuite de la prison pourrait être interprétée comme une évasion de la réalité vers la fiction, de l'illusion vers la désillusion. L'occupation de ces espaces se situe de 1675 à 1680. C'est ce que nous allons (dé)montrer maintenant.

#### b. Le temps

Dans sa temporalité, cette nouvelle offre une abondance de repères temporels précis : 1572 et 1573 ; deux dates qui rappellent deux batailles dûment authentifiées par l'Histoire : la bataille de Lépante et celle de la prise du port de la Goulette de Tunis. En créant des marques temporelles datées, l'auteur cherche à donner un cachet vraisemblable à l'histoire où le chrétien finit toujours par triompher du mal.

Or, le captif est à l'image de don Quichotte, il doit recourir à certains stratagèmes dans sa quête de liberté. Le premier de ces stratagèmes est son attirance purement physique de Zoraïde. C'est son corps qui est décrit. A aucun moment le narrateur, le captif ne parle de ses qualités morales ou physiques. Elle est un corps, un moyen, un objet qui va lui permettre d'exister en tant que personne. À aucun moment du récit il ne parle d'amour. Le second qui lui permet de posséder le premier est sa conversion à l'islam. Cette dernière pourrait sembler sincère mais elle s'avère calculée puisque à l'approche des côtes espagnoles, il n'a pas peur de l'accueil que

l'inquisition peut lui réserver : il ne cache pas sa joie. Il n'a pas peur d'être condamné par le pouvoir qui a chassé tous les Morisques du pays.

La duplicité du captif n'est pas en soi une nouveauté. L'homme de par sa nature devient, parce que certains membres de sa société l'y oblige un métis culturel. La folie, la duplicité sont autant de masques que l'homme porte quand il veut être accepté par son entourage, voire profité des avantages qu'il peut en tirer. *Don Quichotte* et le captif en sont des exemples types. Mais cette histoire plonge-elle ses racines dans l'histoire de l'auteur de l'œuvre : *Don Quichotte* ? C'est ce que nous allons tenter de montrer maintenant.

#### **3.6.1.4. L'histoire du captif est-elle une autobiographie réelle ?**

Il est communément admis que le sens d'un texte ne peut être étudié séparément du genre dans lequel l'auteur a choisi de le livrer. Si la fictivité du roman de Cervantès n'est pas à contester, par contre le choix qu'il fait d'insérer *l'histoire du capitaine captif* dans le *Don Quichotte* alimente beaucoup d'interrogations sur son aspect esthétique. Cette histoire est-elle une autobiographie de l'auteur ? Les caractéristiques du pacte autobiographiques, telles que définies par Philippe Lejeune sont elles respectées ?

À cet effet, il faut tout d'abord rappeler la définition que Philippe Lejeune, spécialiste de l'autobiographie, donne du genre dans son essai *le Pacte autobiographique* : « *récit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait au sujet de sa propre existence lorsqu'elle met l'accent sur l'histoire de sa personnalité.*<sup>106</sup> »

Cette définition ne cadre pas parfaitement avec l'histoire du capitaine captif, qui ne l'accomplisse pas pour chaque élément dans la définition proposée ; il s'agit bien d'un récit rétrospectif en prose, dont les composantes linguistique, outre cette narration antérieure des faits qui commencent par l'évocation de la famille, sont les repères spacieux-temporels qui créent une certaine chronologie qui n'est pas certes étendue mais sommaire : départ de la maison familiale, enrôlement dans l'armée, captivité, évasion et retour au pays.

Concernant la question du pacte autobiographique, c'est-à-dire de l'affirmation d'identité entre les trois instances que sont l'auteur, le narrateur et le personnage, et l'apparition du nom

---

<sup>106</sup> -Lejeune Philippe, *le pacte autobiographique*, éditions du Seuil, 1975, 1996, p.15.



propre qui est la garant de cette identité , n'est pas réalisée dans l'histoire du capitaine captif, puisque le « je » de l'énoncé ne renvoie pas à l'auteur. Philippe Lejeune écrit à ce propos : « cette identité, n'étant plus établie à l'intérieur du texte par l'emploi du « je », mais sans aucune ambiguïté, par la double équation : auteur = narrateur, et auteur = personnage, d'où l'on déduit que narrateur = personnage même si le narrateur reste implicite.

Reste que l'apparition du patronyme « Saavedra » à la page 389 du chapitre 50 de la première partie de *l'histoire du captif* reste insuffisante pour affirmer cette identité dans la mesure où le narrateur-captif ne porte pas l'ensemble des vocables qui renvoie à l'identité de l'auteur, c'est-à-dire Miguel de Cervantès de Saavedra. Mais ce pseudonyme est-il un masque pour contourner la censure ou échapper aux exactions du tribunal de l'injustice. A en croire, Waciny Laraj, *l'histoire du captif* n'est que la vie romancée de Cervantès.

*L'intervention d'un captif du nom Saavedra est un véritable masque de l'auteur, l'apparition finale d'Hassan Pacha est autant d'indices de cette projection qui nous laisse dire qu'en finalité Cervantès n'écrit autre choses que le voyage tumultueux de sa vie.<sup>107</sup>*

Ce faisant, l'auteur romance son récit et consolide sa fictivité. En outre, les personnages de *Don Quichotte* eux-mêmes la considèrent cette histoire comme fantastique dont le seul but est de divertir. Ainsi, quand le captif termine son histoire don Ferdinand, lui dit :

*En vérité seigneur capitaine, la manière dont vous avez raconté ces étranges aventures a été telle qu'elle égale à la nouveauté et l'intérêt des aventures même. Tout est curieux, extraordinaire, pleins d'incidents qui surprennent et ravissent ceux qui les entendent ; et nous avons eu tant de plaisir à vous écouter.... (DQI, 42,415)*

En examinant cette citation, nous remarquons l'emploi d'un lexique propre au genre fantastique : curieux, extraordinaire, plaisir, étrange etc. Cela conforte l'idée selon laquelle les histoires intercalées dans *Don Quichotte*, y compris *l'histoire du captif* ont pour finalité «le divertissement de personnages ». Arturo et Carlos Horcajo abondent dans la même vision interprétative lorsqu'ils affirment que « *tout se déroule dans la littérature* <sup>108</sup> ». En l'absence donc d'un pacte autobiographique, l'auteur cherchera les ressemblances entre le protagoniste de *l'histoire du captif* et l'auteur.

<sup>107</sup> -Waciny Laraj, op. cit, p.35.

<sup>108</sup> -Arturo et Carlos Horcajo, op, cit. p.38.

### 3.6.1.5. Ressemblances et dissemblances : Cervantès/Le captif

Un texte peut se ressembler à une vie, et une fiction autobiographique « *peut se trouver exacte* », le personnage ressemble à l'auteur ; une autobiographie peut être « *inexacte* », le personnage présenté diffère de l'auteur<sup>109</sup> ». Dans ce cas, le lecteur cherchera inévitablement à établir des ressemblances et des différences entre le narrateur-captif et l'auteur réel de *Don Quichotte*. Philippe Lejeune écrit à ce propos :

*Dès qu'il s'agit de ressemblances, on est obligé d'introduire un quatrième terme symétrique du côté de l'énoncé, un référent extratextuel qu'on pourrait appeler le prototype ou, mieux le modèle(...) Par modèle, j'entends le réel auquel l'énoncé prétend ressembler.*<sup>110</sup> .

En effet, ce réel serait la vie de Miguel de Cervantès et tous les faits historiques qui s'y attachent.

En outre, Philippe Lejeune affirme aussi qu' « *une fiction autobiographique peut se trouver exacte* », le personnage ressemblant à l'auteur (...) si l'identité n'est pas confirmée (le cas de la fiction), le lecteur cherchera à établir des ressemblances (...) <sup>111</sup> » De fait, si je rapproche la vie de Miguel de Cervantès de celle du captif telle qu'elle est racontée dans *Don Quichotte*, nous voyons une série de ressemblances et de différences.

Ces ressemblances sont apparentes surtout dans la première partie qui commence dès le départ du captif de la maison familiale jusqu'à sa captivité par les corsaires d'Alger. Cervantès attache cette partie de l'histoire du captif à sa propre expérience personnelle comme le précise Jean Paul Sermain.

*L'engagement militaire du héros permet à Cervantès de « rattacher précisément son histoire à l'actualité historique, et sans doute à sa propre expérience : l'un et l'autre participent à la bataille de Lépante et se retrouvent prisonniers à Alger*<sup>112</sup> .

En plus, l'itinéraire identique de Cervantès et de son personnage semble identique : embarquement en Italie, participation à la bataille de Lépante, leur captivité par les barbaresques.

<sup>109</sup> -Philippe Lejeune, *Le pacte autobiographique*, op.cit., p.26.

<sup>110</sup> -Lejeune Philippe, *Le pacte autobiographique*, op.cit, 36-37.

<sup>111</sup> -Lejeune Philippe, *le pacte autobiographique*, Op.cit., p.26.

<sup>112</sup> -Sermain Jean Paul, Op.cit., p.63.

### 3.6.1.6. Le lien avec Don Quichotte

Mais, quelle relation existe-t-il entre l'histoire principale de *Don Quichotte* qui, à la fin de la première partie, séjourne avec ses amis dans une auberge de la campagne, et l'histoire du captif ?

Du point de vue esthétique, l'histoire du captif s'écarte, du genre habituel dans lequel se déroulent les aventures de *Don Quichotte* : elle relève plutôt du genre de la nouvelle que du roman. Outre cette différence d'ordre esthétique, cette histoire est indépendante et différente sur le plan discursif des aventures de *Don Quichotte*, car d'une part elle est racontée par un protagoniste de l'histoire qui est le captif, d'autre part, la narration est autodiégétique puisque le narrateur-captif s'exprime à la première personne du singulier, tandis que le *Don Quichotte* est une œuvre polyphonique composée par plusieurs auteurs (fictifs) et la narration est assurée par un narrateur dont nous ignorons tout.

En outre, don Quichotte, bien qu'il soit parmi l'assistance à l'auberge, il ne manifeste aucun intérêt à l'histoire du captif comme le note Edward Riley : « *si peut être il entendit l'histoire du captif, il ne manifeste aucun intérêt pour elle*<sup>113</sup>. » Il reste comme un simple spectateur passif devant cette histoire qui semble appartenir à un type de « *réalité impénétrable pour la chevalerie errante*.<sup>114</sup> »

Cependant, s'il n'y a pas de connexions structurels et discursifs entre le *Don Quichotte* et *l'histoire du captif*, on notera en revanche des connexions thématiques : l'errance, la guerre, la captivité, l'amour, la liberté et la désillusion.

Mais, l'histoire du captif n'est pas la seule à se dérouler à Alger et met en scène une femme mauresque, celle d'Ana Félix se déroule aussi à Alger et en Espagne et raconte l'histoire d'une mauresque.

---

<sup>113</sup> -Riley Edward, Calverley, *Introduccion al Quijote*, Barcelona, Critica, 2000, p.105.cité par Arturo et Carlos Horcajo, *Don Quichotte*, Paris, ellipses édition, 2006, p.105.

<sup>114</sup> - Francisco Márquez Villanueva cité par Jean Canavaggio, Turcs, Maures et Morisques dans *Don Quichotte : interpréter et traduire, pour une poétique de l'altérité*.[www.academia.edu/16560590/Turcs\\_Maures\\_et\\_Morisques\\_dans\\_Quichotte\\_interprète\\_et\\_traduire\\_Pour\\_une\\_Poétique\\_de\\_l'altérité](http://www.academia.edu/16560590/Turcs_Maures_et_Morisques_dans_Quichotte_interprète_et_traduire_Pour_une_Poétique_de_l'altérité).(consulté le 10 février 2016).

### 3.6.2. L'HISTOIRE D'ANA FELIX

L'intrigue de cette fiction pourrait se résumer de la manière suivante : le morisque Ricote et sa fille Anna Félix, descendant des musulmans, sont expulsés d'Espagne suite au l'édit d'expulsion. Ricote, qui signifie le riche, s'exile en Allemagne après avoir transféré son trésor quelque part dans son village Toboso, alors que sa fille est amenée par ses « oncles » à Alger. Ricote revient déguisé sous l'habit d'un pèlerin « français » espérant échapper aux poursuites de l'inquisition. . Il rencontre Sancho Pança, de retour de son île, et discutent de l'expulsion des morisques. Il accompagne les deux personnages cervantin, hôte de don Antonio, aux galères. Là, il rencontre sa fille Ana Félix qui, de retour de son refuge d'Alger, est prise en captivité par les soldats du Roi. Elle raconte, devant le vice-roi, son exil à Alger et les raisons de son retour en Espagne.

Contrairement à la nouvelle du captif, celle d'Ana Félix n'est pas un récit linéaire avec des événements chronologiques. Ce micro-récit se compose de deux parties. La première intervient dans le chapitre 49 .Elle commence de la page 372 et se termine à la page377.La seconde est le prolongement de la première, apparaît dans les chapitres 53 -54 et commence de la page 437 à la page 445.

L'absence de linéarité s'accompagne par l'absence de symétrie entre la première partie (5pages) et la deuxième partie (10pages). Ce déséquilibre pourrait s'expliquer par le fait que le récit de Ricote semble un état initial à un autre récit plus conséquent, celui de sa fille Ana Félix. L'intrigue de la première partie est le prolongement de la deuxième dans la mesure où le récit de Ricote.

Mais, dès qu'Anna Félix commence à raconter son histoire, ce micro-récit change de genre et bascule dans celui de la nouvelle. L'étude de l'organisation et le contenu de cette dernière, nous aide à mieux à comprendre son lien avec l'histoire principale de *Don Quichotte*. Nous nous penchons d'abord sur l'action et les personnages qui la composent, ensuite sur le temps et les lieux qui y sont déployés.

### 3.6.2.1. L'organisation de la nouvelle

L'histoire d'Ana Félix est un récit bref qui ne dépasse pas les 5 pages, des personnages peu nombreux dans la mesure où c'est Ricote puis sa fille qui prennent en charge cette histoire, fondée sur un sujet restreint qui est l'expulsion des morisques. En outre, c'est « nouvelle-histoire » au caractère oral.

L'intrigue centre l'intensité dramatique sur les émotions des protagonistes plutôt que sur le déroulement de l'action. Elle préfère émouvoir l'auditeur (le vice-roi) que d'agir sur l'intrigue. Elle crée un discours réaliste avec des événements datés : l'expulsion des morisques en 1609. Son thème principal est l'exil forcé. Cette nouvelle met en évidence un personnage féminin central qui livre au vice roi les souffrances subies par les morisques durant leur exil.

La nouvelle d'Ana Félix invite le lecteur à compatir avec la cause morisque. Ana Félix, jeune morisque de confession chrétienne catholique, fiancé à un chrétien, portant un amour profond à son pays d'origine l'Espagne, est expulsée avec toute sa famille hors d'Espagne suite à l'édit d'expulsion. Le narrateur met en évidence sur la souffrance et les dures épreuves que cette famille a subie pendant sa déportation. Une nouvelle à deux narrateur : d'abord le père Ricote qui s'entretient avec Sancho, son voisin et ami, sur les circonstances de la déportations des morisques, prolongé par celle de sa fille, revenant de son refuge d'Alger, qui tente de convaincre le vice-roi, à travers un récit émouvant, à rester en Espagne, sa patrie unique.

Centrée, dans la première partie, sur le dialogue entre Ricote et Sancho Pança, ensuite sur le récit d'Ana Félix devant le vice-roi, cette nouvelle mélange dialogue et narration et fait intervenir plusieurs points de vue : celle de Ricote et de Sancho, puis celui d'Ana Félix et du vice-roi, cherche l'adhésion de ces personnages pour influencer probablement la décision finale du vice-roi. Cependant, le sort final d'Ana Félix et de son père n'est pas connu à la fin de cette nouvelle. C'est cette qualité de « nouvelle-instant <sup>115</sup> » selon la terminologie de René Godenne, qui se termine par une fin ouverte.

Dans cette nouvelle, et contrairement aux nouvelles dans lesquelles l'auteur accroit son effet de réalisme par l'utilisation d'une langue populaire, l'auteur opte pour une langue savante,

---

<sup>115</sup> - Pham Thi That, Op., cit, p.20.

puisque le protagoniste s'adresse au vice-roi, pour renforcer la réalité du récit. Le Narrateur-personnage Ana Félix, utilise de nombreux qualificatifs, emprunts de compassion « les yeux gonflés de larmes amères ». La perspective narrative a ainsi voulu indiquer au lecteur, contrairement au récit du captif, selon deux points de vue : celui du père et celle de sa fille, pour donner, sans doute, plus de vérité à l'histoire.

Cette nouvelle, comme celle du capitaine captif, met en évidence deux mauresques aspirant à vivre pleinement leur identité religieuse, l'auteur aspire à ce que le rapprochement occident-orient ou musulman et chrétiens se matérialise à travers les paroles et des actions des femmes.

### 3.6.2.2. Les personnages

Les deux personnages principaux, à savoir Ricote et sa fille, apparaissent dans deux chapitres différents : chapitre 44 pour Ricote et chapitres 53, 54 pour Ana Félix. Dès son apparition, le personnage du père est réduit à son nom de famille « Ricote » qui signifie le « riche ». Tout comme dans l'histoire du captif, il est sommairement décrit. Il se présente sous une fausse identité : il est déguisé en pèlerin français pour échapper aux poursuites du tribunal de l'inquisition. Déguisement du corps, mais pas de la foi. Si Ricote, le musulman, plaide, devant Sancho Pança, la cause morisque, il n'a jamais déguisé ni abjurer sa foi, mieux encore il avoue franchement qu'il ne peut adhérer à la religion de l'autre « je prie Dieu sans cesse de m'ouvrir les yeux de l'entendement », bien que et sa femme et sa fille soient « catholiques et chrétiennes » : une seule famille, deux religions différentes. Cette liberté de conscience au sein d'une même famille paraît comme une réponse pertinente à la persécution religieuse des minorités musulmane et juive par le tribunal de l'inquisition. Mais Ricote garde espoir : il pense que l'inquisition ne serait qu'un accident de l'histoire, et son exil ne serait qu'une question de temps. Car « *L'Espagne ne tarderait pas à rappeler ses enfants* » (DQII, 44, 463)

Ana Félix, la fille de Ricote, n'intervient dans le récit que dans le chapitre... Contrairement à son père que l'auteur lui réserve quelques pages du chapitre 44 pour plaider sa cause devant Sancho Pança et don Antonio, l'auteur réserve au discours d'Ana Félix deux chapitres (53-54) pour convaincre le vice-roi de la laisser retourner dans sa patrie. Ana Félix, moins décrite que Zoraïde dans l'histoire du captif, est sommairement décrites. C'est surtout sa grande beauté qui

est évoquée. « *Voilà, seigneurs, voilà ma fille (...) Elle s'appelle Ana Félix (...) aussi célèbre par sa beauté que par ma richesse.* »(DQII, 53, 443).

Dans leurs discours, Ricote et sa fille utilisent des modes d'expression différents. Ricote se sert du style direct, tandis que sa fille se sert de style indirect libre. Ricote s'inscrit dans le mode du « montrer » d'où la prédominance du dialogue, tandis que sa fille s'inscrit dans celui du « raconter », c'est à dire des paroles narrativisées qui auraient pour but d'éliminer la distance entre son histoire et le destinataire.

Dans cette histoire, Ricote et sa fille, deux personnages-narrateurs qui organisent la perspective narrative ; puisque ce sont eux qui racontent ; ils sont homodiégétiques. La narration homodiégétique domine dans la mesure où les protagonistes parlent de leurs vies rétrospectivement en répartissant l'acte de la narration. Ils ont un savoir plus grand d'où la dominance de la focalisation interne.

Or, la présence de deux narrateurs, à savoir Ricote et sa fille, multiplie les visions qui deviennent polyphoniques, et sans être contradictoire dans la mesure où le discours de la fille est le prolongement et l'amplification de celui de son père.

### **3.6.2.3. Le temps et l'espace fictionnels**

Pour sa temporalité, l'auteur use des marques temporelles datées comme celle de l'expulsion des morisques en 1609 sous le règne de Philippe III, afin de créer un effet de réel. Il inscrit ainsi son récit au présent pour témoigner d'une époque révolue : celle de la cohabitation révolue entre les différentes minorités. Et puisque la brièveté de la nouvelle ne permet pas de tout dévoilé, le passé d'Ana Félix n'est évoqué, ni le temps exact de son expulsion, contrairement à la nouvelle du captif qui évoque au début de son histoire son enfance au sein de la maison familiale.

Concernant la spatialité, la nouvelle d'Ana Félix se limite, tout comme celle du captif, à un cadre spatial bien limité : Alger et l'Espagne. Un espace qui représente sans doute le conflit qui existe entre ces deux espaces et que les protagonistes tente à dissiper. Cette nouvelle opte d'abord par un décor ouvert : Ricote discute avec Sancho Pança sur le chemin du retour au palais des duc, c'est-à-dire en pleine nature ; tandis qu'Ana Félix discute dans un décor confiné du palais du Roi d'Alger. Cet espace intérieur n'est pas décrit par l'instance narrative, mais omis,

sans doute, pour des considérations politiques et religieuses. Or, son deuxième discours devant le vice-roi se passe dans les galères, en plein mène. Cependant le choix de la nature comme espace extérieur n'est pas le reflet de la liberté, mais celui de la discrétion. Rappelons de la réponse de Sancho Pança à Ricote lorsque celui-ci lui demande son aide pour déterrer le trésor qu'il a caché avant son départ : «*contente-toi de ce que je ne te découvre point, continue ton chemin...* » (II, 49, 376)

Cette fracture géographique dans cette nouvelle s'expliquerait sans doute par la fracture sociale qu'a causée l'édit d'expulsion. A sa fin, le protagoniste se trouve dans un autre espace, confiné mais bien accueillant : la maison de don Antonio.

#### **3.6.2.4. La narration**

Quant à la narration, elle est homodiégétique. Le narrateur personnage Ana Félix, raconte, à la première personne, une histoire dans laquelle elle raconte sa vie passée et présente. La narratrice n'est donc pas distanciée du présent et sa vision est plus ample. Sa profondeur est interne. Mais la vision du premier narrateur Ana Félix se prolonge par celle de son père Ricote qui intervient à la fin du discours de sa fille donnant ainsi à cette histoire une vision polyphonique : la fille et le père racontent, l'un après l'autre, l'histoire de leur expulsion.

#### **3.6.2.5. Le lien avec Don Quichotte**

Quelle différence y a-t-il entre *Don Quichotte* et l'histoire d'Ana ? D'un point de vue esthétique, ce récit est lié à la trame principale du roman de Cervantès, d'abord parce qu'il intervient au chapitre 44 intitulé « *Des choses qui arrivèrent en chemin à Sancho et d'autres qui feront plaisir à voir* » ; ensuite, parce qu'à la fin du récit le chevalier à la triste figure réapparaît comme un acteur important. Il propose d'aller lui-même délivrer le captif don Gaspar Gregorio, emprisonné à Alger. *P*

*(...) on aurait mieux fait de le conduire lui-même, avec ses armes et son cheval, en Berbérie, d'où il aurait tiré le jeune homme, en dépit de toute la canaille musulmane, comme avait fait don Gaiféros pour son épouse Mélisandre. (II, 54, 445).*

Sur le plan thématique, il n'y a aucune liaison entre les deux récits : *Don Quichotte* a pour thème principal la folie livresque, celui d'Ana Félix l'expulsion des Morisques.



## CONCLUSION PARTIELLE

Cette première partie nous a permis de mettre en évidence le contexte historique et littéraire de *Don Quichotte*, son organisation textuelle et ses principaux thèmes. Nous nous sommes rendus compte dans un premier temps qu'il y a une part algérienne de ce roman espagnol parce que son auteur a passé cinq ans de captivité à Alger. Cette captivité est restée si vive dans la mémoire de Cervantès. En témoignent les traces de cette ville dans de nombreuses œuvres littéraires de Cervantès, notamment dans ses comédies. En effet, Cervantès a décrit l'Algérie du 16<sup>ème</sup> siècle de la main d'un connaisseur. Il suffit de lire à cet égard l'histoire intercalée du captif insérée dans les chapitres 39, 40 et 41 pour constater l'ampleur de l'influence d'Alger sur cet auteur. Cette influence est visible dans la présence massive d'une onomastique algérienne très abondante dans cette histoire intercalée.

Dans un second temps, nous avons entrepris une étude structurale et thématique de l'œuvre de Cervantès afin de la comparer à celle des œuvres de notre corpus. En ce sens, nous avons étudié le parcours narratif du chevalier à la triste figure afin de le comparer à celui des personnages de notre corpus. Aussi, l'analyse thématique du roman de Cervantès a démontré que des thèmes et motifs donquichottesques seraient repris massivement dans les textes de notre corpus.

L'étude de la philosophie donquichottesque nous a permis, dans un troisième temps, de déduire que le donquichottisme pourrait être soluble dans la littérature algérienne d'expression française et par conséquent il pourrait servir de prétexte pour lire la société algérienne de l'époque coloniale et post-coloniale.

Nous avons donc démontré dans l'analyse du contexte historique de *Don Quichotte* que l'Algérie y est présente massivement. Cette présence nous interpelle néanmoins sur la place qu'occupe ce roman dans la fiction narrative algérienne.

## **DEUXIÈME PARTIE**

### **LA TRANSPOSITION DE DON QUICHOTTE DANS LA LITTÉRATURE DE LA PÉRIODE COLONIALE**

## INTRODUCTION PARTIELLE

La littérature algérienne de la période coloniale algérienne d'expression française n'a émergé que dans les années mille neuf cent vingt avec l'apparition des premiers romans algériens de langue française : *Ahmed Ben Mustapha, Goumier* de Mohamed Ben Cherif<sup>116</sup>, *Zohra, la femme du mineur*<sup>117</sup> d'Abdelkader Hadj Hamou, *Mamoun, l'ébauche d'un idéal*<sup>118</sup> et *El Euldj, captif des barbaresques*<sup>119</sup> de Chukri Khodja.

Mais son émergence véritable ne survient qu'au lendemain de la deuxième guerre mondiale, surtout après la répression sanglante de 8 mai 1945 durant laquelle des auteurs algériens, passés par l'école française, décident de se faire entendre. Essentiellement critique, elle est née « *sous le signe de la rébellion contre le père et contre son héritage, tant matériel qu'intellectuel*<sup>120</sup>. » C'est dans cette lignée qu'apparaissent le roman de Mouloud Mammeri *Le Sommeil du juste* (1955) dans lequel l'auteur dresse un réquisitoire contre le l'idéologie coloniale.

La présence de *Don Quichotte* dans le roman de l'époque coloniale est significative. Cela pourrait s'expliquer par la tonalité politique de ce roman qui, selon Bouguerra Mohamed Ridha<sup>121</sup>, avait pour mission la condamnation de l'idéologie coloniale.

Bien qu'il n'existe pas encore d'étude complète sur l'influence de *Don Quichotte* sur le roman colonial, les critiques sont unanimes quant à sa présence dans *El Euldj, captif des barbaresques* et *Le Sommeil du juste*.

---

<sup>116</sup> -Ben Cherif Mohamed, *Ahmed Ben Mustapha, Goumier*, Paris, Payot, 1920, 245p

<sup>117</sup> -Hadj Hamou Abdelkader, *Zohra, la femme du mineur*, Paris, éd. Monde moderne, 1925, 224p.

<sup>118</sup> -Khodja Chukri, *Mamoun, l'ébauche d'un idéal*, Paris, éd. Radot, 1928, 184p.

<sup>119</sup> - Khodja Chukri, *El Euldj, captif des barbaresques*, Arras, INSAP, éd. De la revue des Indépendants, 1929, 137p.

<sup>120</sup> -. Bouguerra Ridha Mohamed et Bouguerra Sabiha, *Histoire de la littérature du Maghreb*, éditions- ellipses, Paris 2010, p.14.

<sup>121</sup> -Ibid., p.24.

## CHAPITRE 1

### LA TRANSPOSITION DE L'HISTOIRE DU CAPTIF DANS EL EULDJ, CAPTIF DES BARBARESQUES DE CHUKRI KHODJA

*El Euldj, captif des barbaresques*, premier texte de notre corpus, est considéré comme l'un des premiers romans de la littérature algérienne d'expression française. Ce roman de 133 pages, écrit dans la tradition réaliste, retrace la vie du captif, Bernard Ledieux, dans la Régence d'Alger, laquelle est dépeinte comme un lieu sauvage et anarchique où les esclaves subissent toutes sortes d'humiliation. Il est le deuxième roman de Chukri Khodja après *Mamoun, l'ébauche d'un idéal*<sup>122</sup>. Sa parution coïncide avec le centenaire de la colonisation de l'Algérie. Présenté comme un roman de l'échec et de la désillusion, il s'inspire largement de *l'histoire intercalée du captif de Don Quichotte*. En effet, l'auteur se sert de la figure du *captif* de *Don Quichotte* et du contexte de l'Algérie de la régence pour traiter le thème de l'assimilation forcée.

Il pourrait se résumer de la manière suivante : Bernard Ledieux, chrétien, captif des corsaires de la Régence se convertit à l'Islam pour échapper à sa situation d'esclave. Il semble vivre en harmonie avec sa nouvelle identité jusqu'au jour où il sombre dans la folie. Son fils, par contre, semble incarner parfaitement ce métissage culturel : il devient Muphti.

La présence du texte cervantin dans le roman de Chukri Khodja s'accompagne d'une mise en place originale de deux types d'intertextualité : d'une part une intertextualité première qui transparait essentiellement à un niveau thématique et qui est prise en charge par le narrateur et, d'autre part une intertextualité seconde par et à travers les actions des personnages. Au vu de ce rapide aperçu du contenu de ce roman, une question surgit aussitôt : comment *l'histoire du captif de Don Quichotte* est y actualisée ? Et pour ce faire quels procédés discursifs l'auteur y utilise-t-il ?

#### 1.1. LE REPÉRAGE INTERTEXTUEL

A la première lecture d'*El Euldj, captif des barbaresques*, nous constatons que ce roman ne se présente pas comme une réécriture de *l'histoire du captif*, mais seulement comme un roman dont

---

<sup>122</sup>-Khodja Chukri, *Mamoun, l'ébauche d'un idéal*, Editions Radot, Paris, 1928, 184 pages.

le thème s'apparente à celui du texte de Cervantès. Or, l'inscription du personnage principal dans le titre du texte et la ressemblance du cadre spatio-temporel nous poussent à croire que *l'histoire du captif de Don Quichotte* est bel et bien présente.

### 1.1.1. LES INDICES PARATEXTUELS

Notre étude du paratexte du roman de Chukri Khodja se limite uniquement au titre qui semble établir une relation explicite avec l'hypotexte. Hormis cet indice intertextuel, l'intertexte quichottesque n'est pas confirmé ni suggéré dans les autres éléments du paratexte. Mais le titre, de par son emplacement et de par ses fonctions multiples, pourrait nous renseigner davantage, mieux que tout autre élément paratextuel, sur l'intention de l'auteur.

#### 1.1.1.1. Le titre

Il va sans dire que le titre oriente l'acte de lecture, car il est un élément indispensable dans l'étude d'une œuvre littéraire. Il établit un « *contrat (ou pacte) générique*<sup>123</sup>. » avec le lecteur. Le titre du roman de Chukri Khodja est thématique selon la terminologie de Gérard Genette, car il constitue un cadre référentiel qui permet au lecteur compétent de se projeter aisément dans l'époque de la Régence d'Alger caractérisée par la guerre entre les barbaresques et les occidentaux.

Sur le plan morphosyntaxique, il est formé d'une apposition entre le nom El Euldj et son complément de détermination « captif des barbaresque ». Il alterne deux codes linguistiques, celui de l'arabe à travers le nom d'El Euldj et celui du français pour le reste du titre. Ce choix paraît en adéquation avec la thématique du roman. Nous y reviendrons avec plus d'explications dans l'interprétation de sa structure sémantique. Cherchons-y d'abord les manifestations de l'intertexte cervantin. En ce sens, ce titre est considéré *comme* « *un artefact de réception et de commentaire*<sup>124</sup>. » Donc, une étude intertextuelle ne pourrait se passer de l'étude de cet élément paratextuel considéré comme « la forme la plus voyante<sup>125</sup> » de la reprise intertextuelle de l'hypotexte.

---

<sup>123</sup>-Philippe Lejeune, le pacte autobiographique, cité par Gérard Genette dans *Palimpsestes*, éditions du Seuil, 1982, p.10.

<sup>124</sup>-Genette Gérard, *Seuils*, éditions du Seuil, 1987, p. 60.

<sup>125</sup>-Genette Gérard, *Palimpsestes*, op.cit, 1982, p.54.

L'intertexte cervantin est présent à travers l'ensemble des vocables qui constituent ce titre. En effet, El Euldj<sup>126</sup>, qui désigne le protagoniste du roman de Chukri Khodja, renvoie déjà à un personnage secondaire dans l'hypotexte, celui Aluch Ali<sup>127</sup>, un pseudonyme d'Uchali roi d'Alger. Il est à noter que ce vocable est d'origine arabe (Ildj) qui signifie, selon Jean Dejeux<sup>128</sup>, « âne sauvage, gros et robuste », quelqu'un qui à « de la rustique dans ses manières. Dans le langage actuel, ce terme désigne les non musulmans ou les athées. Tandis que l'équivalent français (le renégat) désigne celui qui renie et abjure sa religion.

Sur le plan sémantique, El-Euldj est une différence : un nom nouveau qui le différencie des autres captifs, mais aussi une transition du « Soi-même » à « l'Autre », un nouveau acte de naissance, voire d'existence « *On t'appellera Euldj pour marquer ton origine, pour la stigmatiser même.* »(ECB, 88) « *Nous autres, captifs, nous te désignerons sous le nom de renégat et quand on te verra passer, ce sera à chacun de crier : « voila le renégat Ledieux »* Rétorque Cuisinier à son ami de captivité Bernard Ledieux (p.89). De cette dénomination se dégage une altérité négative où le converti est non seulement stigmatisé et banni par les siens mais aussi déconsidéré et déprécié par la communauté-hôte.

Quant au vocable « captif », essentiel dans notre lecture intertextuel, il est employé comme qualifiant suivi du complément « barbaresques » contrairement au titre de l'hypotexte dans lequel le mot « captif » est employé comme substantif « le récit du captif ». Néanmoins, il demeure un indice qui, par irradiation<sup>129</sup> renvoie essentiellement au parcours du personnage principal de *l'histoire du captif* de *Don Quichotte*. Reste que le vocable « barbaresque », inscrit dans le titre de l'hypertexte est juste suggéré dans celui de l'hypotexte. Ces deux vocables sont illustrés dans le roman par tout ce qui renvoie à la période de la Régence d'Alger. Ils sont aussi illustrés par leur rattachement aux personnages les plus importants, notamment le protagoniste du roman Bernard Ledieux et les habitants de la ville d'Alger. En plus, Ils sont aussi désignés explicitement par le narrateur comme les protagonistes de la trame narrative. Nous en donnons quelques références :

<sup>126</sup>- Selon Jean Dejeux, El Euldj (ildj en arabe) signifie à l'origine « âne sauvage, gros et robuste » et de là « rustique » dans ses manière <sup>126</sup>» Mais dans le langage arabe actuel, ce terme désigne les noms musulmans ou les personnes sans religion quelconque. Tandis que l'équivalent français (le renégat) désigne celui qui renie et abjure sa religion.

<sup>127</sup> Dans *l'histoire du captif*, c'est le renégat *Aluch Ali*, roi d'Alger, qui, par corruption, les chrétiens l'appellent *Uchali*. Selon P. Haedo, *Aluch* signifie en turc nouveau musulman, nouveau converti, un renégat. Donc *Aluch* signifie *El Euldj* en arabe.

<sup>128</sup>-Dejeux Jean, le double désir du Même et de l'Autre chez les romanciers de langue française de 1920 à 1945, in actes du congrès mondial des littératures de langue française, Padoue, mai 1983,677p, cf. Note n°12

<sup>129</sup>-L'irradiation, selon Pierre Brunel, est la présence des éléments mythiques ténus et latents seront considérés comme essentiellement signifiants, à partir d'eux que s'organisera l'analyse du texte.

-« *Le chef des janissaires (surveillent) les captifs* » (P.58),

-« *Bernard Ledieux s'estimer heureux, par rapport aux autres prisonniers* » (p.59),

-« *Nous sommes prisonniers de ces barbaresques.* » (p.61)

-« *Les captifs trainaient là, en loques* » (p.66)

Outre ces références directes aux vocables « captif » et « barbaresques » dans le texte, des éléments du champ lexical de la captivité et de la piraterie au niveau strictement linguistique prolifèrent dans le texte. Nous en citons quelques uns : prisonnier, esclave, captif, renégat, ennemis, chrétiens, musulmans, maures, barbaresques etc.

Et comme le titre est, selon Roland Barthes, un fragment d'idéologie le titre de notre roman traduit une tension idéologique entre deux mondes : un Orient conformiste et assimilationniste et un occident conquérant et hégémonique. Cette tension apparaît déjà dans la structure morphosyntaxique où le titre use de l'alternance codique (arabe/français) annonciatrice d'affrontement sur le plan identitaire. Le titre, certes dénotatif paraît, avec l'utilisation du vocable « El Euldj », énigmatique pour un lecteur français. Ce serait cela en partie l'objectif du titre qui cherche une ouverture sur la culture de l'Autre. Cette stratégie discursive s'étend aussi à l'incipit du roman.

### **1.1.1.2. L'incipit**

Selon Yves Reuter, « *L'incipit désigne la première phrase des romans. Mais progressivement les critiques se sont servis de ce terme pour se référer au début, sans que les limites en soient d'ailleurs nettement indiquées*<sup>130</sup>. » Il est donc le lieu où l'auteur élabore une stratégie de lecture pour informer et intéresser le lecteur. Pour cela, il donne des indications génériques sur le texte (le temps, le lieu et les personnages et la narration).

Cela étant, nous procédons à présent à une étude comparative entre le début du roman de Chukri Khodja et celui de la nouvelle de l'histoire du captif. Cela nous permettra d'abord d'en évaluer le degré de contamination, ensuite de dégager les similitudes et les différences. Mais rappelons d'abord l'hypotexte.

---

<sup>130</sup>-Reuter Yves, Introduction à l'analyse du roman, éditions Armon Colin, 2009, p.141.

Dans l'incipit de *l'histoire du captif*, notamment dans les deux premiers paragraphes, l'action se déroule dans la maison familiale. L'auteur choisit une narration à la première personne du singulier et du pluriel au présent de l'indicatif. C'est une narration centrée sur le collectif plutôt que sur l'individuel. Le lecteur pénètre d'emblée dans un univers imaginaire à la manière d'un conte : « *C'est dans la bourgade des montagnes de Léon* » (DQI, 1, 51). L'auteur tente de donner « *une dimension universelle et parabolique* » au début de son texte. La narration l'emporte sur la description. Le personnage narrateur raconte à la première personne du singulier comment son père distribue l'héritage à ses trois fils. Dans le troisième paragraphe, l'auteur utilise le même temps de narration et le même point de vue, mais passe du collectif à l'individuel en centrant l'action sur le protagoniste de l'histoire « le captif » qui raconte sa vie de captif à Alger.

Dans le cas du roman de Chukri Khodja, Les premiers paragraphes annoncent un roman historique sur la régence d'Alger : ils font références à des dates et des lieux précis (15 ou 16 siècle, Alger). « *Vendredi...Novembre 15... Les barbaresques en liesse.* » (ECB, 37) En décrivant Alger des barbaresques l'auteur informe le lecteur que ce lieu est un lieu de désordre et de famine. Il choisit une narration ultérieure, récit à la troisième personne, prise en charge par un narrateur omniscient. Ainsi, dès le premier paragraphe, l'incipit s'ouvre-t-il sur une description sans ambiguïté de la ville d'Alger et de ses habitants : une ville au bord de la famine dominée par des corsaires cruels, redoutables et inhumains avec des maures subalternes qualifiés de Barbares. Ce décor est décrit par un narrateur omniscient non figuré, récit à la troisième personne du singulier et au passé (imparfait/Passé simple). De ce fait, le lecteur est introduit aussitôt dans un univers réaliste caractérisé par un climat de guerre.

*Un vendredi...Novembre 15... Les barbaresques sont en liesse. Ils aperçoivent la galiote « Mourad Effendi » pilotant une galéasse au pavillon français (...) C'est l'heure de la jubilation populaire, on entend les ultimes commandements du rais Catchadiablo, corsaire redoutable, qui drapé dans sa fierté de captan victorieux, emplit l'onde de ses injures sonores. (ECB, 37-38).*

Le personnage principal du roman n'arrive qu'au quatrième paragraphe. Cette apparition tardive pourrait être expliquée par l'importance donnée à la description de l'univers où le protagoniste évolue. Cette description réaliste constitue le motif de base de la thématique



centrale du roman : la captivité. Nous reviendrons sur cette thématique dans le repérage des indices textuels, en montrant comment son analyse dépend de l'espace dans lequel évolue le personnage principal du roman.

L'incipit de la nouvelle du captif de *Don Quichotte* est repris massivement dans le roman de Chukri Khodja dans la mesure où l'espace, le temps et le personnage principal sont identiques : tous deux ancrent leur action dans Alger des barbaresques et mettent en exergue l'histoire d'un captif chrétien dans les bagnes des corsaires d'Alger. A cet égard, l'auteur ne procède pas à une transdiégétisation complète ; il préserve la diégèse (le cadre spatio-temporel) de l'hypotexte, mais change uniquement l'identité du protagoniste de l'hypertexte : Ruiz de Viedma, le captif espagnol du récit cervantin devient le captif français Bernard Ledieux. Cependant, l'auteur procède à une transformation hétérodiégétique en opposant au caractère homodiégétique de l'hypotexte, le caractère hétérodiégétique de l'hypertexte. Ce faisant, les intentions de l'auteur sont clairement affichées quant à l'orientation de l'intrigue et à la thématique du roman.

Mais, les allusions intertextuelles ne se limitent pas uniquement au titre et à l'incipit considérés comme des éléments essentiels du paratexte, mais il s'étend aussi au texte lui-même qui se lie à l'hypotexte par des connexions thématiques.

### **1.1.2. LES INDICES TEXTUELS**

Le roman de Chukri Khodja s'apparente à une reprise intégrale des principaux thèmes de l'hypotexte. Cette reprise est manifeste dans les références explicites et implicites au texte cervantin. Selon Bouillaguet Annick, la référence est un « *emprunt non littéral explicite*<sup>131</sup> ». Elle se manifeste par la référence à un titre, à un personnage ou à une situation spécifique du texte cité<sup>132</sup>. À cet égard, *El Euldj* abonde de références explicites et implicites à des thèmes cervantins.

#### **1.1.2.1. La piraterie**

La piraterie est un thème commun entre les deux textes. Elle est omniprésente dans les deux récits. Elle y est présentée comme une pratique universelle. L'hypotexte y fait référence :

---

<sup>131</sup> - Tiphaine Samoyault, *L'intertextualité, mémoire de la littérature*, éditions Nathan/her, Paris, 2001, p. 35.

<sup>132</sup> - Ibid., p. 35.

*Que personne ne réponde : ce sont sans doute des corsaires français qui font prise de tout. », « Ils (les pirates français) prirent à Zoraïde jusqu'aux anneaux qu'elle avait aux jambes. Mais j'étais bien moins tourmenté des pertes dont s'affligeait Zoraïde que de la crainte de voir ces pirates passer à d'autres violences. (DQI, 41,410)*

En utilisant la locution « sans doute », le captif dénonce le stéréotype du barbaresque pirate car le Dey d'Alger « fut moralement un homme de bien, il traitait avec beaucoup d'humanité ses captifs » (DQI, 40, 574). Le maure Agi Morato était « riche et de qualité », Hassan-Aga « n'a jamais donné des coups de bâton ou injurié ses captifs ». (DQI, 40, 575) Cette mise en échec du stéréotype du barbaresque est accompagnée par une réactivation d'un autre stéréotype, celui du pirate français s'attaquant aux femmes. « (...) ils (les pirates français) nous dépouillèrent de tout ce que nous portions ; ils prirent à Zoraïde jusqu'aux anneaux qu'elle avait aux jambes. » (I, XLI, 411). Ce constat est partagé par le frère même du capitaine captif qui explique au curé l'état miséreux du captif et de son épouse Zoraïde. « Les pirates français dont je vous ai parlé les ont mis dans la pauvreté. » (I, XLI, 411) Cette stratégie de « désactivation/réactivation » d'une vulgate fait partie de la stratégie d'écriture de Cervantès qui consiste à tenir un discours contradictoire sur la cause morisque.

Dans *El Euldj, captif des barbaresques*, Khodja Bacha Ahmed, un personnage lettré bilingue et polyglotte, use du même discours que le capitaine captif et de son frère sur la piraterie en accusant les Français d'en être les précurseurs. Il dit à ce propos :

*La piraterie n'est pas l'apanage de notre gouvernement, toutes les puissances l'ont tolérée et tous les peuples la pratiquent avec plus ou moins de succès (...) La course, organisé en France en 1400, a été, à ses début, instituée dans le but de protéger la flotte de guerre et, après la découverte de l' « Amérique », les corsaires européens s'attaquaient aux navires chargés d'or, provenant de ce nouveau monde. » (ECB, 52)*

La piraterie aurait été donc une pratique universelle instituée à des fins politico-économiques. Ici, Khodja Bacha souligne que les pirates ne sont pas seulement barbaresques.

### **1.1.2.2. La captivité**

L'analogie la plus évidente entre les deux textes réside dans le thème principal qu'ils ont en commun : la captivité. Suggérée d'abord par les titres des deux textes, elle est liée essentiellement à la pratique de la piraterie dans le bassin méditerranéen, un lieu de confrontation

entre musulmans et chrétiens pour le contrôle de la méditerranée et le commerce des captifs. Dans *l'histoire du captif* comme dans *El Euldj, captif des barbaresques*, la captivité est liée à la guerre que les corsaires d'Alger et les pays occidentaux se livrent mutuellement. Les soldats, à défaut d'être tués sur le front, sont menés à Alger pour servir de captifs de rachat.

Après avoir participé à la bataille de Lépante, le capitaine captif est fait prisonnier par les corsaires d'Alger. Il est conduit à Alger et incarcéré dans un bagné. Pris pour une personne illustre, il est traité comme un captif de rachat. Il réussit à s'enfuir du bagné grâce à la mauresque Zoraïde.

Dans le roman de Chukri Khodja, le captif français Bernard Ledieux est aussi capturé au large de la méditerranée après une bataille naval dont-on n'indique pas le nom. Il est conduit à Alger et vendu comme esclave à un dignitaire barbaresque. Mais, contrairement au protagoniste de l'hypotexte, il se convertit à l'Islam et épouse la fille de son maître pour échapper à sa situation d'esclave.

Le constat est clair : les circonstances de la captivité des deux personnages sont presque identiques. *El Euldj* est capturé après une « *lutte tragique en mer* » contre l'ennemi espagnol comme en témoigne le récit du renégat Catchadiablo. En voici un extrait :

*La mer était grosse ; nous étions à quelques milles de l'île Majorque et nous louvoyions pour l'atteindre, quitte, las que nous étions, à nous laisser prendre par les espagnols (...) la confrontation de notre navire, était hélas, assez connue chez les gens de mer pour nous faire suspect et, le vent nous étant favorable, nous pûmes rattraper l'objet de notre course, au bout de quelques heures. (ECB, 42)*

Cette citation nous donne à voir les circonstances de la captivité du capitaine de la galéasse mais surtout sur l'identité d'El Euldj. Serait-il le personnage captif du roman de Chukri Khodja ? Cette possibilité est envisageable puisque nous disposons d'une référence directe au personnage principal de *l'histoire du captif* : le capitaine captif.

De même qu'El Euldj fut capturé aux larges des côtes espagnols, le capitaine captif fut lui aussi capturé après avoir participé à la bataille de Lépante contre les turcs.

*Je me trouvais, raconte-t-il à cette grande et mémorable journée de Lépante (...) Uchali, roi d'Alger, heureux et hardi corsaire, ayant attaqué et pris à l'abordage de la galère capitaine de Malte, où trois chevaliers*

*restèrent seuls vivants, et tous trois grièvement blessés, la capitaine de Jean-André Doria vint à son secours. Je montais cette galère avec ma compagnie, et, faisant ce que je devais en semblable occasion, je sautai sur le pont de la galère ennemie ; mais elle s'éloigna brusquement de celle qui l'attaquait (...) finalement, ils me firent prisonniers. (DQI, 39, 382)*

Dans les deux citations que nous venons d'exposer un peu plus haut sur les circonstances de la captivité des deux protagonistes, nous constatons que chacun des deux donne sa version des faits et vante la supériorité de son camp. Or, la similitude entre les deux événements reste essentiellement le contexte dans lequel ils ont été capturés et les dures épreuves qu'ils ont subies lors de leur captivité.

Nombreuses sont les références aux conditions dures de leur captivité. Dans l'hypotexte, rappelons-le, le capitaine captif était témoin d'actes de torture infligés aux captifs chrétiens dans les bagnes d'Alger.

*Bien que la faim et le dénûment nous tourmentassent quelquefois, et même à peu près toujours, rien ne nous causait autant de tourment que d'être témoin des cruautés inouïes que mon maître exerçait sur les chrétiens. Chaque jour il en faisait pendre quelqu'un ; on empalait celui-là, on coupait les oreilles à celui-ci, et cela pour si peu de chose (DQI, 50, 389)*

Ces actes de torture trouvent leurs échos dans le roman de Chukri Khodja.

*Tous les soirs, lorsque, revenus de leurs épuisantes besognes, ils étaient ligotés ensemble, rivés l'un à l'autre comme deux frères siamois, ils soupiraient leurs douleurs réciproques et se lamentaient d'impuissance. (ECB, 60)*

*Ces tyrans et sous-tyrans vaniteux n'a d'égale que leur cynisme ; ils font assassiner, ils font massacrer ; ils vous font donner des coups de bâton pour une bêtise, il vous coupe le nez, les oreilles pour le motif le plus futile, Que sais-je encore ? (ECB, 62)*

Or, les deux protagonistes reconnaissent, malgré les atrocités subies, qu'ils avaient bénéficié d'un traitement de faveur. Le capitaine captif dans *Don Quichotte* dira à ce propos :

*J'étais donc parmi les captifs de rachat ; car, lorsqu'on sut que j'étais capitaine (...) on me rangea parmi les gentilshommes et les gens à rançon. On me mit une chaîne, plutôt en signe de rachat que pour me tenir en esclavage. (DQI, 40,389)*

Dans *El Euldj*, Le captif français dira :

*Les jours passaient, interminable, en souffrances, en corvées de toutes sortes, en travaux pénibles. Bernard Ledieux s'estimait heureux, par rapport aux autres prisonniers. (ECB, 59)*

Ce traitement de faveur n'empêche pas les deux protagonistes d'exprimer leur désir de retrouver leur liberté. Dans l'hypotexte, le capitaine captif y pense dès son arrivée à Alger. « (...) pour voir si la fortune ne me serait pas plus favorable à Alger qu'à Constantinople, où j'avais, de mille manière, essayé de m'enfuir » (DQI, 40, 388). El Euldj exprime lui aussi le même désir. Il dira : « (...) bien que résigné à ce rôle de sous-humanité, j'avais des crises de sourde révolte, qui me suggéraient toutes espèces d'idées d'évasion. » (ECB, p.59)

Quoi qu'elle hante l'esprit des deux protagonistes, seul le capitaine captif réussit à s'enfuir et à regagner sa terre natale. Cette fuite pourrait s'interpréter comme un refus d'intégration dans la culture barbaresque. En revanche El Euldj, incapable de s'enfuir, tente de s'y intégrer. Dans son itinéraire d'assimilation, El Euldj renie sa religion et se convertit à la religion des barbaresques.

### **1.1.2.3. La conversion**

La conversion est un thème commun entre des deux textes. Dans *l'histoire du captif de DQ*, rappelons-le, le personnage principal ne se convertit pas à l'Islam. En revanche, c'est la mauresque Zoraïde qui se convertit à la religion chrétienne c

Dans *El Euldj, captif des barbaresques*, l'auteur inverse les rôles : c'est le captif Bernard Ledieux qui se convertit à la religion de l'Autre pour échapper aux tortures morales et physiques.

*« Je jure, cuisinier, que c'est pour en finir avec les tortures et les humiliations dont souffrent les captifs que j'ai pris cette détermination. »(ECB, 88).*

*« Le parjure détestable qu'il méditait depuis quelques temps, par nécessité plutôt que par un amour spontané pour une religion » (p.99)*

*« Le repentir n'est qu'une panacée ; il ne change rien à l'état de choses qui existe. » (p.116).*

*« S'il avait les dehors d'un adepte de l'Islam, Omar Ledieux avait le cœur foncièrement chrétien. » (p.141).*

#### 1.1.2.4. La désillusion

L'analogie thématique s'étend aussi au thème de la désillusion qui est un thème principal aux deux textes. Si celle du captif est liée à l'absurdité de la guerre, laquelle n'engendre que déception mort, celle d'El Euldj l'est à sa conversion ; en effet, tout comme son modèle, Ali Lediousse ou El Euldj éprouve des remords.

*Le parjure détestable qu'il méditait depuis quelque temps, par nécessité plutôt que par amour spontané pour une religion ou pour une autre, lui troublait littéralement les sens et obnubilait son esprit (ECB, 99)*

Si l'on définit la désillusion comme une grande déception, voire la perte d'une illusion, El Euldj l'incarne. Lui étant « impossible, de rejeter avec aise la religion dans le giron de laquelle il avait grandi (...) il verse dans la démence. « Par moments, il s'écriait instinctivement : « Je suis fou » (ECB, 100) Ce sentiment de culpabilité et de trahison s'avère, à la fin du roman, mortifère pour El Euldj.

Outre ces références, le texte de Chukri Khodja fait référence à l'âge d'or espagnol<sup>133</sup> à travers la figure de proue Charles Quint.

#### 1.1.2.5. L'âge d'or espagnol

L'âge d'or espagnol est un autre indice intertextuel qui établit un rapport entre le texte de Chukri Khodja et l'histoire du captif de DQ. En effet, dans l'hypotexte, le capitaine évoque avec regret l'époque de Charles Quint suite à la perte du fort de la Goulette :

*(...) Cette insatiable éponge qui dévorait tant d'argent dépensé sans fruit, rien que pour servir à conserver la mémoire de sa prise par l'invincible Charles-Quint, comme s'il était besoin, pour la rendre éternelle, que ces pierres la rappelassent. (DQI, 39, 384)*

Cette critique à peine voilée du roi Philippe II, fils et successeur de Charles Quint : sous son règne, les Turcs se sont emparé du fort de la Goulette de Tunis. Le personnage- narrateur critique aussi, le culte de la mémoire des morts.

Dans le roman de Chukri Khodja, l'auteur réserve quatre chapitres (du 25<sup>ième</sup> au 29ième) consacré à l'expédition de Charles Quint dirigée contre la ville d'Alger.

---

<sup>133</sup> - L'âge d'or espagnol s'étend de 1492 jusqu'au 1681 dont la figure de proue est Charles Quint qui en 1516 fut roi d'Espagne. C'est une période de rayonnement politique, économique et culturelle de l'empire espagnol. C'est à cette époque qu'apparaît le roman de Cervantès Don Quichotte (1605-1615)

*Sous prétexte que les états barbaresques se livraient impunément à la course ce qui était exact, mais surtout avec le désir secret de conquérir le monde, Charles Quint organise, en 1541, la fameuse expédition d'Alger. (ECB, 150)*

*L'armée marche vers la ville d'Alger en bon ordre. Les commandements prennent le ton héroïque. Au bout de quelques heures de combat, les troupes de Charles Quint s'emparent des hauteurs d'Alger.(ECB,159)*

Tout comme dans l'hypotexte, Charles Quint est représenté comme un monarque conquérant.

Outre ces références explicites et implicites à l'hypotexte, le texte de Chukri Khodja s'approprie aussi le cadre spatio-temporel.

### **1.1.2.2. Espace et temps romanesques**

#### **a. L'espace romanesque**

Dans *l'histoire du captif*, le protagoniste évolue dans plusieurs espaces. Le premier est ouvert : la bataille navale de Lépante. Le second est fermé : Alger lieu d'incarcération.

*Dans El Euldj, captif des barbaresques*, Chukri Khodja ne procède pas à une translation spatiale ou géographique (l'action se déroule dans l'Algérie des barbaresques) Cette fidélité diégétique renvoie le lecteur à un des deux espaces de l'hypotexte. « *Je suis ici, dans un pays barbare, en Algérie (...) Les barbaresques sont durs avec moi* ». (ECB, 106) L'espace est modalisé comme un espace hostile et dangereux. L'utilisation de l'adjectif « barbare » réactive le stéréotype de l'Algérie comme pays sauvage où vivent des gens cruels et inhumains.

Mais sa situation change au moment où le captif chrétien se convertit à la religion des barbaresques. L'espace hostile devient de par la force et l'impact de la conversion un espace accueillant. Cette représentation de l'espace dépend aussi de celle du temps de l'histoire.

#### **b. Le temps romanesque**

La représentation de l'espace est intimement liée à celle du temps : en écrivant : « *Je suis ici, dans un pays barbare, en Algérie (...) Les barbaresques sont durs avec moi* »(ECB,106) El Euldj ne se situe pas uniquement dans l'espace mais aussi dans le temps, car le mot « barbaresque » ancre le roman de Chukri Khodja dans un temps bien déterminé, celui du 16<sup>e</sup> siècle. En outre, l'indication temporelle inscrite dès le début de l'incipit du roman,

« *Vendredi...Novembre15...* », fait écho au temps romanesque de l'hypotexte (*Vendredi...16 Siècle*) : temps historique de la régence d'Alger.

Une lecture interprétative de cette date pourrait nous renseigner d'avantage sur cette relation intertextuelle dans la mesure où cette situation temporelle prend la forme d'une confrontation entre la culture musulmane et la culture chrétienne. Le vendredi est un jour sacré pour les musulmans (jour du jugement dernier, de la révélation, de la prière sacrée du vendredi, etc.) Il s'oppose au moins de novembre qui coïncide avec la Toussaint (fête catholique en l'honneur des saints).

L'action ne change pas de cadre spatio-temporel. Les personnages, semblent quant à eux sortir tout droit de l'univers quichottesque malgré la déformation de leur patronyme.

### 1.1. 2.3. Les personnages

Cette dimension intertextuelle des personnages reste tributaire de la compétence du lecteur. Sur ce point, Vincent Jouve écrit :

*La dimension intertextuelle du personnage demeure, on le voit, assez libre et relative à la compétence de chaque lecteur. Le texte peut toutefois orienter de façon décisive l'identité intertextuelle des figures qu'il met en scène.*<sup>134</sup>

Cette connexion intertextuelle entre Les personnages du roman de Chukri Khodja et ceux de l'hypotexte, nous l'avons cherchée « *par le biais de la citation ou de l'allusion.*<sup>135</sup> »

#### a. El Euldj

Il y a dans le personnage d'El Euldj, une ressemblance saisissante avec le captif de Cervantès de par le faire et l'être. Les deux se font prisonniers par les pirates d'Alger ; tous deux subissent un traitement de faveur de leur maître ; tous deux songent à l'évasion et enfin tous deux se marient avec une mauresque. Mais ils existent des différences. Elles résident d'abord dans le fait qu'El Euldj soit français alors que son modèle de référence est espagnol. Ensuite, El Euldj se convertit à l'Islam, tandis que le personnage cervantin préserve son identité religieuse. Tous deux se marient avec une autochtone. Le premier avec Zineb et le second Zoraïde.

<sup>134</sup>-Jouve Vincent, *L'effet personnage*, Op.cit., p.49.

<sup>135</sup>-Hamon Philippe, *Le personnage du roman-le système des personnages dans les Rougon-Macquart d'Emile Zola*, Genève, Droz, 1983, PP.38-68.



### b. Zineb/Zoraïde

Ce personnage féminin apparaît à la page quatre vingt-deux du roman au travers d'une caractérisation physique et morale : « Zineb, cette affriolante Zineb, aux pommettes saillantes et roses, aux yeux noirs et provocante, s'était enfermée (...) dans une pièce, dont-elle ferma la porte à clé. » (ECB, 82) Cette présentation laconique du personnage renforce le cliché de la femme orientale enfermée et emmurée, ce qui l'approche d'avantage de son modèle de référence tant au niveau des caractéristiques physiques que sur son faire. Toutes deux sont belles et filles d'un homme riche ; toutes deux sont enfermées et toutes deux se marient avec un captif chrétien.

Aussi, la ressemblance apparaît aussi au niveau de l'onomastique ; en effet, le transfert onomastique Zoraïde-Zineb apparaît presque comme un élément de l'actualisation de l'hypotexte dans la mesure où l'auteur débute par la modification partielle du nom de la mauresque Zineb (la lettre Z étant conservée, il modifie le reste du nom)

Cette opération onomastique serait liée à une déformation du nom de la figure cervantine ; en effet, le fait de « *changer une lettre dans un mot*<sup>136</sup> » constitue-t-il en soi une espèce de parodie selon L'abbé Sallier.

Néanmoins, le parcours narratif des deux mauresques paraît quelque peu différent : Zineb ne se convertit pas à la religion chrétienne et n'aide pas El Euldj à s'évader de sa prison. Ici, l'auteur inverse les rôles. Zineb est une femme soumise et fidèle à sa famille et à ses origines. El Euldj est un renégat. Cette entorse au schéma de l'hypotexte pourrait être liée à la thématique du roman qui consiste à renvoyer à l'histoire de l'échec de la politique d'assimilation forcée des indigènes algériens.

### c. Ismail Hadji

Le personnage d'Ismail Hadji est le père de la mauresque Zineb. Il est un enjeu aussi considérable qu'El Euldj car le roman de Chukri Khodja est une histoire de captivité dans laquelle Ismail Hadji assure le rôle du maître de l'esclave chrétien Bernard Ledieux (El Euldj). Ici, la référence intertextuelle au personnage cervantin Agi Morato (le père de Zoraïde) tient au

---

<sup>136</sup> -L'abbé Sallier, cité par Gérard Genette, *Palimpsestes : la littérature au second degré*, édition du Seuil, 1982, p. 31.

vocable arabe « Hadji » dont l'équivalent en langue française est « Agi ». Autrement dit, les deux vocables « Hadji » sont homonymes et ont la même transcription phonétique (azi).

Outre cette similitude formelle, Ismail Hadji, de par son statut social, paraît comme la réincarnation parfaite de son modèle : tous deux sont riches, musulmans et père de femmes qui ont épousé des captifs chrétiens.

Il apparaît donc que la dimension intertextuelle des personnages principaux d'*El Euldj, captif des barbaresques* apparaît d'abord au niveau lexical (la déformation partielle des noms), ensuite au niveau de leur « faire » et de leur « être ». Mais, il conviendrait encore d'analyser la structure narrative par rapport à laquelle se situent ces personnages.

#### **1.1.2.4. La narration**

*El Euldj, captif des barbaresques* contient 133 pages, sans compter l'introduction à la structure linéaire écrite dans la tradition réaliste. La narration est ultérieurement assurée par un narrateur hétérodiégétique omniscient intervenant à la troisième personne du singulier. Le style est tantôt « logique » persuasif, basé sur le raisonnement et la démonstration et ce pour dénoncer l'assimilation forcée de l'Autre différent ; tantôt dans un rythme accéléré. C'est un roman polyphonique véhiculant deux points de vue opposés : celui du Même (les turcs musulmans) et celui de l'Autre (les captifs chrétiens). L'histoire est ponctuée de dialogues qui renvoient aux différents personnages qui interviennent dans l'acte de communication. L'énonciation est masquée. L'auteur procède à une description détaillée de la vie des barbaresques.

Néanmoins, le roman de Chukri Khodja conteste partiellement les procédés de narration de l'hypotexte dont la narration est assurée exclusivement par le protagoniste de l'histoire qui intervient à la première personne du singulier. Il mêle récits et discours, objectivité et subjectivité pour informer et intéresser le lecteur. Des transformations de l'hypotexte en modifient les actions et en affectent le sens.

### 1.1.2.5. Les pratiques transformationnelles

Gérard Genette distingue trois types de transformations de l'hypotexte. La transposition diégétique qui est « *un mouvement de translation (temporel, géographique, sociale)*<sup>137</sup> ». Elle porte sur les questions *où ? Et quand ?* La transposition pragmatique est « *la modification du cours même de l'action, et de son support instrumental (...) elle est une conséquence inévitable de la transposition diégétique.*<sup>138</sup> ». Elle porte sur les questions *quoi ? Et comment ?* Enfin la transformation sémantique est « *la modification du sens d'un texte*<sup>139</sup> ». Elle porte sur les questions *pourquoi ? Et dans quel but ?* Or, ces transformations sont liées les unes aux autres : « *La transformation pragmatique est une conséquence inévitable de la transposition diégétique : on ne peut guère transférer une action antique à l'époque moderne sans modifier quelques actions (...)*<sup>140</sup> ».

#### a. La transposition diégétique

Dans *El Euldj, captif des barbaresques* Chukri Khodja ne procède pas à une transposition diégétique dans la mesure où il ne change pas de cadre spatio-temporel : « *un signe presque infaillible de la fidélité diégétique*<sup>141</sup> ». Cette fidélité se manifeste par le maintien du nom du personnage principal de l'hypotexte (le captif). En revanche, l'auteur modifie le caractère de son protagoniste par rapport à son modèle de référence : Bernard Ledieux se convertit à l'Islam pour regagner sa liberté alors que le capitaine captif (DQ) non ; Bernard Ledieux sombre dans la folie et meurt à la fin du roman, tandis que le captif s'enfuit de sa prison à l'aide de la mauresque Zoraïde.

Quoi que l'action ne change pas de cadre, le protagoniste du roman change d'identité. Selon Gérard Genette : « *le changement de nationalité n'est le plus souvent que l'effet de transpositions diégétiques plus massives (...) il fonctionne régulièrement comme procédé de naturalisation*<sup>142</sup>. » En effet, le captif d'origine espagnol devient un captif français, et le thème principal n'est pas celui de la fuite d'un captif chrétien du bague d'Alger, mais celui de

<sup>137</sup> -Genette Gérard, *Palimpsestes : la littérature au second degré*, éditions, 1982, p.431.

<sup>138</sup> -Ibid., p.422.

<sup>139</sup> -Ibid., p.449.

<sup>140</sup> -Ibid., p.442.

<sup>141</sup> -Ibid., p.442.

<sup>142</sup> -Genette Gérard, *Palimpsestes*, op.cit, p.41.

l'assimilation forcée de ce captif. Cette « francisation » du personnage s'accompagne naturellement du changement du cours de l'action de l'hypotexte.

#### b. La transposition pragmatique

La fidélité à la diégèse de l'hypotexte n'entraîne pas une modification des actions au niveau de l'hypotexte dans *El Euldj, captif des barbaresques* : seul le parcours du protagoniste du roman est légèrement modifié par rapport à celui de son modèle ; en effet, la conversion à l'Islam de Bernard Ledieux semble une transgression au parcours de son modèle de référence dans la mesure où elle modifie la fin de la diégèse. Bernard Ledieux, contrairement à son modèle, n'accepte pas sa nouvelle identité. Il commet un parjure en rejetant sa nouvelle identité religieuse, sombre dans la folie et meurt à la fin du roman. Ici, l'auteur fait une entorse partielle aux actions de l'hypotexte en modifiant le parcours du protagoniste de l'hypotexte, ce qui n'est pas sans conséquences sur le sens de l'hypotexte. En d'autres termes, la modernisation de l'hypotexte a entraîné une modification de son sens.

#### c. La transformation sémantique

La transformation sémantique est indissociable de la transformation pragmatique car nous nous pouvons toucher à l'action du texte sans modifier son sens selon Gérard Genette<sup>143</sup>. Elle a pour procédé majeur « *La substitution de motif, ou la transmotivation*<sup>144</sup> ». Elle se présente sous trois aspects :

*Le premier est positif, il consiste à introduire un motif là où l'hypotexte n'en comportait, ou du moins n'en indiquer aucun : c'est la motivation simple (...) Le second aspect est purement négatif, il consiste à supprimer ou élider une motivation d'origine : c'est la démotivation*<sup>145</sup>.

Ainsi, Chukri Khodja ne transforme que légèrement les actions de l'hypotexte pour l'accommoder au contexte de la colonisation de l'Algérie. Cette modification du sens de l'hypotexte se manifeste à travers la motivation et la valorisation des personnages. Genette considère que « *la valorisation d'un personnage consiste à lui attribuer par voie de transformation pragmatique ou psychologique un rôle plus important et/ou plus*

<sup>143</sup>-Genette Gérard, *Palimpsestes*, op.cit, p. 449.

<sup>144</sup>-Gérard Genette, *Palimpsestes*, op.cit p.457.

<sup>145</sup>-Gérard Genette, *Palimpsestes*, op.cit, p.457.

« sympathique », dans le système de valeurs de l'hypotexte.<sup>146</sup> » En ce sens, Chukri Khodja ne fait pas de son personnage principal un véritable héros qui conserve sa religion première et convainc la moresque de Zoraïde de se convertir au christianisme. Il fait de Bernard Ledieux un renégat qui abandonne sa religion. Ce comportement est motivé par son désir de s'affranchir de son esclavage. L'auteur ne fait pas de Bernard Ledieux un personnage valeureux. Il s'agit pour Chukri Khodja de dévaloriser son personnage en dévalorisant son statut axiologique par une conduite et un comportement inadmissibles. La conversion d'El Euldj n'est qu'un prétexte, voire un masque pour une émancipation sociale. A cet égard, l'auteur fait de Bernard Ledieux l'exemple le plus caractéristique de motivation négative dans la mesure où il le fait sombrer dans la folie, ce qui est considéré comme une transposition psychologique des plus importantes apportées à l'hypotexte.

Finalement, nous pouvons affirmer qu'*El Euldj, captif des barbaresque* est une transposition intégrale de *l'histoire du captif* de Cervantès. Le roman reprend la thématique principale de son hypotexte : la captivité d'un chrétien. Les personnages principaux (El Euldj, Zineb et Ismail Ha Hadji) sont les dignes héritiers de ceux de l'hypotexte cervantin (le captif, Zoraïde et Agi Morato). Cependant, l'auteur, en modernisant le texte ancien, modifie le sens de son texte en faisant de son personnage El Euldj le porte-parole des assimilés qui luttent pour récupérer leur identité religieuse perdue à cause de leur assimilation forcée. En ce sens, l'auteur crée un personnage qui ressemble fort bien à son devancier.

L'auteur conteste partiellement l'hypotexte cervantin en tentant de mettre en échec le stéréotype du captif chrétien luttant pour la sauvegarde de sa religion. En ce sens, il choisit pour son personnage un destin autre. Le roman de Chukri Khodja est ainsi présenté à travers la stéréotypie de la figure du barbaresque et celle du captif chrétien, une stéréotypie que nous retrouvons, vingt six ans après, dans le roman de Mouloud Mammeri *Le Sommeil du Juste*.

---

<sup>146</sup> -Genette Gérard, Palimpsestes, op.cit.p.483.

## CHAPITRE 2

### DON QUICHOTTE DANS LE SOMMEIL DU JUSTE : MYTHE OU STÉRÉOTYPE ?

Si L'hypotexte cervantin est omniprésent dans le récit de Chokri Khodja, il n'en est pas de même dans celui de Mouloud Mammeri ; en effet, il se contente de reprendre en filigrane la figure mythique de don Quichotte. Rappelons brièvement son contexte et son contenu.

Paru en 1955 (un an après le déclenchement de la révolution algérienne), le *Sommeil du juste* est le deuxième roman publié par l'auteur<sup>147</sup>. Il a pour toile de fond la thématique de refus des traditions ancestrales et de l'injustice. C'est « un roman de la déception ou, mieux encore, de l'amour déçu d'Arezki, le Kabyle algérien, pour la culture française<sup>148</sup>. » Il pourrait être résumé de la manière suivante : Arezki, un jeune intellectuel, élevé dans l'admiration de la France, reçoit de son instituteur M. Destouche, un instituteur anarchiste, un enseignement mystificateur : la croyance en la mission civilisatrice de la France. Il se révolte contre son père. Raveh, antithèse d'Arezki est élevé, en revanche, dans l'amour des traditions et dans le culte de la parole des ancêtres.

La présence de *Don Quichotte* dans l'économie du roman de Mouloud Mammeri paraît discrète mais réelle. En effet, l'apparition du nom propre de don Quichotte dans la première partie suffit à lui seul d'interpeler un lecteur averti. Quel est le sens de cette présence ? *Don Quichotte* est-il donné à voir comme un mythe ou comme un stéréotype ?

Pour tenter de répondre à ces questions, il est nécessaire de rappeler brièvement le mythe de don Quichotte et sa métamorphose en stéréotype. Cela nous permettra de déterminer la nature de ce personnage et sa métamorphose dans le texte de Mouloud Mammeri.

Le mythe de don Quichotte ne s'inscrit pas dans la catégorie des mythes définis par Marcia Eliade « le mythe relate un événement qui a eu lieu dans le temps primordial, le temps fabuleux

---

<sup>147</sup> Mammeri Mouloud, *la Colline oubliée*, éd. Plon, 1952.

<sup>148</sup> -Bouguerra Mohamed Ridha et Bouguerra Sabiha, *Histoire de la littérature du Maghreb*, op.cit, p.31.

*du commencement*<sup>149</sup>», ou Lévi-Strauss « *un événement passé avant la création du monde ou pendant les premiers âges, en tout cas il y a longtemps*<sup>150</sup> . » Mais un mythe qui échappe « au temps du commencement » et s'inscrit dans le temps moderne (1605).

Mais de siècle en siècle, la représentation du personnage de *Don Quichotte* a évolué en fonction du temps et de l'espace géopolitique. Ce fou littéraire va être célèbre jusqu'au point d'éclipser son auteur. Andrés Trapiello écrit à ce propos : « *Don Quichotte à moins de secrets, pour nous que Cervantès*.<sup>151</sup> » De ce fait, *Don Quichotte* a acquis le statut de mythe littéraire puisqu'il s'est détaché de son texte fondateur.

*Il s'agit d'un mythe littéraire si le texte fondateur se passe de tout hypotexte fragmentaire connu, création littéraire individuelle fort ancienne qui détermine toutes les reprises à venir*<sup>152</sup> .

Ces définitions cadrent parfaitement avec le personnage de Cervantès qui devient un mythe fondateur. « *Don Quichotte devient alors une figure mythique : plutôt qu'un message, un exemple qu'on est tenté de suivre, pour finir le plus souvent par s'en détourner*.<sup>153</sup> » Ce mythe littéraire qui symbolise la lutte entre l'idéal et le réel, va se transformer, après la deuxième guerre mondiale, en une « *figure tutélaire des engagements sacrificiels*.<sup>154</sup> », notamment en Amérique latine où le chevalier à la triste figure est perçu comme un symbole d'une lutte armée pour l'émancipation des plus faibles.

Au cours de ces reprises successives, don Quichotte devient, par antonomase, un nom commun s'appliquant à toute personne se battant contre du vent. « *Le succès littéraire en a fait un stéréotype, dénudant la création de sa complexité pour le simplifier*.<sup>155</sup> » Ce passage du mythe au stéréotype apparaît au niveau formel et sémantique, c'est à dire il passe d'un nom propre à un nom commun et d'un personnage archétypal (modèle) à un personnage-typique (simplifié)

<sup>149</sup> -M. Eliade, Aspect du mythe, Paris Gallimard, 1958, p.15.

<sup>150</sup> -Claude Lévi-Strauss, Anthropologie structurale, librairie Plon, 1958, p.231.

<sup>151</sup> -Andrés Trapiello, op. Cit, p.19.

<sup>152</sup> -André Siganos, Le Minotaure et son mythe, édition PUF, novembre 1993, p.32.

<sup>153</sup> -Canavaggio Jean, *Don Quichotte, du livre au mythe*, op.cit, p.256.

<sup>154</sup> -Ibid., p.45.

<sup>155</sup> - Marta Cuenca-Godbert, « Don Quichotte, un don quichotte ? Déprogrammation d'un stéréotype », *Cahiers de Narratologie* [En ligne], 17 | 2009, mis en ligne le 22 décembre 2009, consulté le 30 juin 2016. URL : <http://narratologie.revues.org/1280>

On peut cependant remarquer que le stéréotypage du mythe de don Quichotte s'accompagne souvent dans la fiction narrative algérienne de la période coloniale d'une charge négative qui encourage le racisme, la discrimination et l'agressivité xénophobe selon Ruth AMOSSY<sup>156</sup>.

Qu'en est-il dans le roman de Mouloud Mammeri ?

L'hypotexte cervantin est présent dans la reprise des thèmes et des figures donquichottesques. Comment et pourquoi y est-elle actualisée.

## 2.1. LE REPERAGE INTERTEXTUEL

### 2.1.1. DON QUICHOTTE DANS LE PARATEXTE

L'appareil paratextuel du roman de Mouloud Mammeri ne fait allusion ni à l'histoire de Cervantès ni à son personnage principal. Les traces de l'intertextualité cervantine sont dans l'espace interne du roman. C'est ce qu'affirment Christine Achour et Simone Rezoug :

*La citation de Don Quichotte (dans le sommeil du juste) est plus ample et plus élaborée et participe à un des axes sémantiques d'un personnage important du roman, elle permet de camper Raveh antithèse de Toudert, le collaborateur.<sup>157</sup>*

Cette intertextualité apparaît donc dans l'espace interne du roman à travers les références directes au chevalier à la triste figure et des thèmes donquichottesques.

### 2.1.2. DON QUICHOTTE DANS LE TEXTE

#### 2.1.2.1. Les références directes

La première référence directe à la figure cervantine n'intervient que dans la deuxième partie du roman :

*Sur ce chevalier d'un autre âge, sorti du tombeau cuirassé et raide, l'épée au poing, les arguments de Toudert n'avaient pas prise. Pour une vieille inimitié probablement sans objet, le père, autre pourfendeur de moulins à vent, n'avait pas adressé la parole à l'amin une seule fois depuis trente ans. (SJ, 65)*

Dans cette citation, Raveh apparaît comme un nouveau don Quichotte à travers sa caractérisation (« un chevalier » « d'un autre âge », « cuirassé », « raide », « l'épée au poing »).

<sup>156</sup>- AMOSSY Ruth, les idées reçues : *Sémiologie du stéréotype*, éd Nathan, 1991, p.36.

<sup>157</sup>-Christiane Achour, Zineb Ali Benali, *Don Quichotte réécrit ou la discorde du monde* (dans quelques romans de langue française, in peuple noirs, peuples africains, n°37, janvier-février 1984, p.60.



Ce portrait de Raveh trouve son équivalence dans celui du chevalier à la triste figure : « *ce quinquagénaire de robuste complexion, maigre de corps, sec de visage, fort matinaux et ami de la chasse* » (*DQI*, 1, 51). Sur ce point, le rapprochement entre Raveh et son modèle se fait à travers leur « être » : tous deux tournent le dos à la réalité et se cramponnent à un idéal celui de voir triompher la justice.

La seconde référence directe à la figure de don Quichotte apparaît à la fin de la première partie du roman, mais elle concerne cette fois-ci le personnage du père qui semble lui aussi quichottisé, à travers la caractéristique de « *pourfendeur de moulins à vent* ». Les moulins à vent que combat le père seraient la culture occidentale que le colonisé installe dans son village, notamment à travers l'enseignement du français dispensé à leurs enfants. C'est le cas de son fils Arezki qui s'insurge contre son autorité et contre les traditions des habitants du village. Tel don Quichotte qui affronte un nouveau monde avec des armes anciennes, le père fait face à la culture du colonisé en se retranchant dans sa propre culture : celle des ancêtres. Héritant du caractère belliqueux de don Quichotte, il n'hésite pas à châtier son fils Arezki qui, lors d'une conversation avec son père, conteste l'existence de Dieu « - *J'ai dit que Dieu n'existait pas* » (*SDJ*, 8). Il le vise et tire sur lui des coups de feu s. Il le rate. Mais cette acte montre que l'ancien préfère, à la vie de son fils, garder vivantes ses us et coutumes. *Don quichotte* quant à lui veut lui aussi les (les us et coutumes chevaleresques) ressusciter. Tous deux tournent le dos au présent et s'accrochent à un passé révolu.

La troisième référence est inscrite dans le discours du Komisar Bonifas : « *Fais entrer don Quichotte* » (*ECB*, 65). Quoique tardive, cette apparition du nom de don Quichotte, assure au personnage de Raveh une « *épaisseur intertextuelle*<sup>158</sup> ».

C'est dans ce sens qu'un lecteur averti, par « irradiation »<sup>159</sup> rapprochera le parcours de Raveh à celui du personnage de *Don Quichotte*. Le choix de ce nom propre pour désigner le personnage de Raveh accentue « *la dimension intertextuelle du personnage* »<sup>160</sup>. De plus, Les innombrables références et allusions à la figure de don Quichotte dans *le sommeil du juste*

---

<sup>158</sup>-Jouve Vincent, *l'effet du personnage*, éditions PUF, Paris, 1992, p.47.

<sup>159</sup>-L'irradiation selon Pierre Brunel est la présence d'un élément mythique dans un texte sera considéré comme essentiellement signifiant.

<sup>160</sup> - Jouve Vincent, *l'effet personnage*, op.Cit., p.49.

prouvent que l'auteur est très bien renseigné sur le personnage cervantin comme sur son environnement historique. Cette présence massive dans le roman de l'hypotexte inscrit le personnage Raveh dans la lignée des dignes héritiers de don Quichotte. L'héritage quichottesque transparait dans diverses reprises des thèmes et motifs du roman de Cervantès.

### 2.1.2.2. Les références indirectes

Le Sommeil du juste regorge de références indirectes aux principaux thèmes cervantins. Ces derniers sont reformulés de la plus riche manière. La folie livresque s'échange avec l'aliénation et l'épique avec le prosaïque.

#### a. La lecture romanesque

L'emprise de la fiction romanesque sur le personnage est un thème commun entre les deux romans. De même que don Quichotte éprouve un immense plaisir à la lecture des romans de chevalerie, Raveh est lui aussi captivé par les récits des anciens.

*(...) parce que toute sa jeunesse il l'avait passée avec les vieillards, dont il écoutait avec passion les paraboles et les récits des temps anciens, Raveh-ou-Hemlet avait arrêté la marche du temps. Son cœur, son esprit, étaient avec les ancêtres. Ses principes étaient les leurs. C'est chez eux qu'il prenait des exemples (...) Figé dans un passé que son imagination embellissait et pétrifiait chaque jour. (SDJ, 64)*

Mais, contrairement à don Quichotte, Raveh est illettré. Son contact avec le romanesque se fait à travers l'oralité. Dans le roman, les mots et expressions « passion », « récits des temps anciens » sont des allusions explicites au goût effréné de don Quichotte pour la lecture romanesque et aux romans de chevalerie qui appartiennent à un temps révolu.

Or, contrairement à don Quichotte, la passion de Raveh pour les récits romanesques ne le rend pas fou. Il ne cherche pas à devenir chevalier errant et ne prend pas par conséquent les armes pour défendre les faibles et réparer les injustices. C'est un personnage lucide qui tente de résister au colonisateur pour préserver son identité culturelle. Une résistance qui s'avère donquichottesque.

En revanche, l'auteur prête à un autre personnage, quichottisé, une conduite extravagante et follasse. C'est le personnage d'Arezki qui paraît atteint des mêmes symptômes de folie livresque que don Quichotte. Cela apparait dans ses gestes et faits. En effet, tout comme son émule don

Quichotte, il s'adonne lui aussi à la lecture des romans classiques d'auteurs français jusqu'à l'épuisement, « *Arezki lisait chaque soir jusqu'à ce que le livre lui tombât des mains.* » (SDJ, 9)

La lecture des romans français pousse Arezki à renier les valeurs de ses ancêtres. « *L'honneur (kabyle) c'est une plaisanterie* » (DDJ, 9). Tout comme don Quichotte, c'est les livres qui lui dictent ses faits et gestes. Il dira « (...) *j'ai lu dans les livres que Dieu n'existait pas* » (SDJ, 10)

De même qu'Amadis de Gaule a produit don Quichotte, Monsieur Poiré, le maître a produit Rezki. « *L'idée du dilemme et de la sorcière était de M. Destouche, l'instituteur anarchiste de Tasga, mais le père naturellement ne le savait pas* ». (SDJ, 9) Mais s'il est vrai qu'Arezki a perdu son jugement à cause de la lecture des romans classiques français, c'est une autre folie qui l'habite : il est aliéné tout comme don Quichotte par sa passion pour la lecture romanesque. Ainsi l'aliénation littéraire du personnage d'Arezki est semblable à la folie livresque de don Quichotte.

#### b. La confusion entre la réalité et la fiction

Un autre thème principal que les deux romans partagent : c'est la confusion entre la fiction et la réalité. Dans le roman de Cervantès, rappelons-le, don Quichotte renaît par et à travers la lecture de romans chevaleresques.

*Né de la lecture, il se réfugie dans la lecture chaque fois qu'il échoue. Et, une fois réfugié dans la lecture, il continuera à voir des armées là où il n'y a que des moutons, sans perdre le fil de sa lecture : il y sera fidèle parce que pour lui, il n'y a pas d'autre lecture licite<sup>161</sup>*

*Don Quichotte* devient dès lors esclave des romans de chevalerie. A chaque fois qu'il rencontre des obstacles, il cherche le remède dans ses lectures.

Dans le cas du *Le Sommeil du juste*, Raveh tente lui aussi de résister au monde de la colonisation en se réfugiant dans le passé de ses ancêtres. De peur d'être déraciné et déculturé, Raveh rejette la culture du colonisateur qu'il juge nocive. Aussi, son illettrisme et son ignorance entraînent-ils une méfiance à l'égard de tout ce qui est l'Autre. Elevé dans une culture traditionnelle fréquemment sacralisée, Raveh ne voit l'Autre qu'à travers les yeux des ancêtres. « *Son cœur, son esprit, étaient avec les ancêtres. Ses principes étaient les leurs. C'est chez eux qu'il prenait des exemples.* » (SJ, 64).

<sup>161</sup> - Carlos Fuentes, Cervantès où la critique de la lecture, op.cit, p. 128.

Ce dévouement sans faille à la culture des ancêtres lui confère un caractère donquichottesque, car sa résistance paraît vaine et inutile. Or, ce personnage donquichottesque n'a pas de bibliothèque à brûler parce le savoir de l'indigène lui est transmis oralement ; il a, en revanche, une identité culturelle et linguistique à détruire. Et donc, la destruction de la bibliothèque (l'autodafé) siège symbole de la culture de l'Autre est le fait d'Arezki.

### c. L'autodafé

L'autodafé est un autre thème commun aux deux romans. Rappelons que dans l'hypotexte deux hommes d'église, à savoir le curé et le barbier, mettent le feu à la bibliothèque de don Quichotte pour mettre fin à sa folie livresque. Dans le cas du *Sommeil du juste* de Mouloud Mammeri, la destruction des livres par le feu est l'œuvre du personnage principal.

*Nina avait écarté l'allumette, Arezki la lui arracha des mains et la jeta dans le tas. La couverture broché d'un Montaigne commença de se gondoler puis noircit avant de prendre feu. La flamme brusquement grossie, éclaira autour d'elle un cercle de fantômes sur qui dansaient les ombres. (SDJ, 100)*

Or, l'analogie entre les deux incendies réside dans le choix des livres jugés dangereux. Cependant dans DQ un seul échappe aux flammes : « *Le meilleur de tous les livres de cette espèce qu'on ait composés, et, comme unique en son genre.* » (DQI, 4,96), dans *Le Sommeil du Juste*, en revanche, tous les livres sont brûlés.

*Tout le tas ! L'idéal, les sentiments, les idées. Mais vas-y donc, ha ! ha ! Brûle ha ! ha ! Brûle les idées (...) Lentement la flamme caressait les feuilles et document gagnait de poche en poche Molière, Shakespeare, Homère, Montesquieu, les autres. Ceux qui étaient cartonnés résistaient d'abord. (SJ, 100)*

C'est la culture occidentale en générale et ses figures de proue qui sont mises en cause. En effet, ses grandes idées sur la libre pensée et sur la fraternité et l'égalité entre les humains seraient de vains mots. Arezki en a fait l'expérience lors de sa mobilisation au front pendant la deuxième guerre mondiale. Tout comme ses frères il n'a été que de la chair à canon. Cette désillusion n'est pas sans rappeler celle de don Quichotte. Sur son lit de mort, il reconnaît enfin l'absurdité de l'idéologie véhiculée par les romans de chevalerie.

Il existe aussi une ressemblance significative dans le lexique employé. Ainsi, dans *Don Quichotte*, les livres sont-ils déshumanisés par le curé et le barbier. Ils sont « maudits », « auteurs

du dommage », « fauteurs du mal », « excommuniés » Même constat dans *le Sommeil du juste* où les livres sont perçus comme « des égarés », « des fioles ». Pire encore, Arezki se venge de ses livres de la manière la plus brutale : il pisser dessus. « *Je pisser sur les idées* », dit-il à son entourage (*SDJ, 101*)

Par ailleurs, l'autodafé de la bibliothèque d'Arezki est le résultat de la déception de ce dernier qui a le sentiment d'avoir été floué par la culture française, et d'être perdu entre deux cultures différentes, celle des siens qu'il a rejetée et celle française qu'il a adoptée et qui a fait de lui un « bâtard culturel »

Une autre analogie évidente entre les deux incendies est la présence d'un curé dans les deux romans, ce qui donne à cette scène un aspect religieux qui n'est pas sans rappeler le contexte de l'inquisition. Christine Mayer pense que c'est une scène humoristique qui peut se lire comme une parodie des procès menés par le tribunal de l'inquisition. Elle écrit à ce propos :

*La métaphore du tribunal de l'inquisition se plonge dans l'emploi de locutions verbales telles que " pardonner", "condamner au feu", "user de miséricorde", " user de justice", " mériter grâce", " faire grâce de la vie. La superposition du discours littéraire au discours inquisitorial invoque une situation qui est celle de la persécution, et dans laquelle Don Quichotte Lui-même fait figure de héros défendant les martyrs<sup>162</sup>*

La métaphore du tribunal de l'inquisition fait écho au contexte de la colonisation dans *Le Sommeil du Juste*. Elle permet à Mouloud Mammeri non seulement de dire la situation de l'intellectuel algérien francophone persécuté et acculturé mais aussi et surtout pour mettre en avant la désillusion de ce dernier.

#### d. La désillusion

La désillusion est un thème commun entre *Le sommeil du juste* et *Don Quichotte*. Dans le texte de Cervantès, elle est liée à la prise de conscience de son personnage. Il comprend mais un peu tard que les romans de la chevalerie ne pouvaient être ses guides dans la vie. Dans *Le Sommeil du Juste*, Arezki est déçu. Il finit par comprendre que le roman est une fiction. Son admiration pour la France et sa culture laisse place à la colère. Ainsi, l'intellectuel colonisé découvre brutalement la face hideuse du colonisateur. La représentation qu'il en avait et qui

<sup>162</sup>- Christine Mayer, comme un autre Don Quichotte, l'intertextualité chez Canetti, éditions Gallimard, 1966, p.60.

s'appuyait sur le slogan : « liberté, fraternité, égalité » devient : esclavage moderne, racisme, inégalité. « *Les Européens devaient être servis les premiers.* », « *C'est le règlement, dit le sergent, les Européens d'abord !* » (SDJ, 86)

Ainsi, après avoir participé à la libération de la France, Arezki revendique-t-il son patronyme d'origine « Ait Wandlous Arezki », une sorte de retour à sa culture.

Il n'est peut-être pas insignifiant de noter que la désillusion s'installe dans l'esprit des deux protagonistes dans un univers de guerre : don Quichotte confesse sa désillusion après sa défaite contre le chevalier de la Lune Blanche. Arezki, quant à lui, fait de même après sa démobilisation du front. Autrement dit, le temps de la désillusion se produit chez les deux protagonistes dans un espace de conflit.

### 2.1.1.3. Espace et temps romanesques

Dans *Don Quichotte*, l'espace est d'emblée associé au nom de don Quichotte « *Don Quichotte de la Manche* ». En effet, le nom du chevalier à la triste figure est étroitement lié à son village natal « la Manche ». Cette liaison avec l'espace confère à don Quichotte une « identité spatiale », c'est-à-dire l'identité du personnage cervantin est déterminée par un lieu géographique. En ce faisant, don Quichotte imite en réalité Amadis de Gaule, son chevalier de référence qui avait ajouté à son nom celui de sa patrie, en décidant lui aussi d'« *ajouter au sien le nom de la sienne, et s'appeler don Quichotte de la Manche, s'imaginant qu'il désignait clairement par là sa race et sa patrie.* » (DQI, 1,35). Ses aventures sont censées se dérouler :

*Un beau matin, avant le jour, qui était un des plus brûlants du mois de juillet, il s'arma de toutes pièces, monta sur Rossinante, coiffa son espèce de salade, embrassa son écu, saisit sa lance, et, par la fausse porte d'une bassecour, sortit dans la campagne. (DQI, 2,38)*

L'espace/temps est donné dans : (« un beau matin », « du mois de juillet », « la campagne ») qui visent à placer la fiction dans une illusion réaliste. Mais le narrateur va très vite rapprocher l'histoire de l'actualité historique comme le témoigne la lettre de Sancho Pança envoyée à sa femme Teresa datée du 20 juillet 1610, période durant laquelle don Quichotte se rendait en Catalogne.

Dans *Le Sommeil du juste*, le nom du personnage de Raveh est lui aussi associé à celui de son village natal. « L'amin d'Ighzer ». En plus, l'action se déroule dans le village d'Ighzer en 1940, pendant la deuxième guerre mondiale. L'auteur ancre sa fiction dans l'actualité historique. « *On était en 1940. Après la longue accalmie de la drôle de guerre les armées de nouveau se heurtaient* » (SDJ, 7) En outre, le temps et l'espace romanesques diégétiques se déroulent à Ighzer en hiver. De ce fait, l'auteur ne s'approprie pas le cadre spatio-temporel de *Don Quichotte*. Il opère un bouleversement de celui-ci : les lieux figurants dans *Don Quichotte*, la Manche, l'auberge, le bois, l'île, la grotte de Montésinos, sont remplacés par le village d'Ighzer, le village de Tasga, les tributs, le commissariat, l'Italie, la France, Alger, la prison.

Mais l'espace dans lequel *Don Quichotte* se meut est ouvert. Le chevalier à la triste figure ne se contente pas de la province de la Manche pour chercher aventures. IL se rend aussi à Saragosse et à Barcelone. L'espace d'errance est perçu comme un lieu d'affranchissement et de liberté. Dans *Le Sommeil du juste*, en revanche, l'espace dans lequel Raveh se meut est fermé. « *Parce qu'il (Raveh) n'avait jamais quitté Ighzer et les tribus environnantes.* » (SDJ, 64) Cet espace fermé dans lequel agit Raveh symbolise un lieu de refuge et d'isolement dans le contexte de la colonisation. C'est dans un univers spatio-temporel autre que se meuvent les personnages quichottesques du *Le Sommeil du juste*.

#### **2.1.1.4. Les personnages**

##### **a. Raveh et/ou Don Quichotte**

La référence directe au chevalier à la triste figure se manifeste d'abord dans la première partie du roman à travers la comparaison du personnage de Raveh à la figure cervantine. « *Fais entrer don Quichotte* » (SDJ, 70) Cette apparition en constitue un point de repère réel qui suggère la comparaison avec don Quichotte. Cette caractérisation « don Quichotte » organise à elle seule tout le discours argumentatif sur l'autre et par extension agit comme moyen d'exclusion. Elle conduit à une représentation stéréotypée selon laquelle Raveh est « don Quichotte » du moment qu'il oppose une résistance vaine contre le colonisateur. Ce faisant, le narrateur dénude la figure mythique de don Quichotte de son image symbolique de figure tutélaire de résistant pour le présenter comme un simple stéréotype de chevalier errant. En ce faisant, le narrateur présente le

rapport indigène/colonisateur comme un rapport civilisé/ sauvage, soulignant ainsi le caractère donquichottesque de l'autre pour tenter d'avorter toute forme de résistance et de révolte contre l'ordre l'établi. Mais pourquoi le personnage du Komisar choisit l'image stéréotypée de don Quichotte pour caractériser le personnage de Raveh ?

Répondre à cette question exige que nous cherchions les racines profondes de cette image stéréotypée. En effet, l'indigène est souvent traité de sarrasin au temps des croisades, de barbaresque et de Maure à l'époque de la Régence d'Alger, de fanatique et d'intégriste à l'époque moderne. Sa caractérisation de « don Quichotte » vient s'ajouter à toutes ses représentations dévalorisantes de l'indigène.

Raveh tout comme *Don Quichotte* a un penchant pour les soliloques. Ceux de Raveh surgissent à travers de longues réflexions sur le comportement du Komisar.

*Raveh savait que pour se dire bonjour les français se tendent la main  
(...) L'amine pensa que les français sont bien compliqués, surtout que le  
caïd dont lui, Raveh dépendait, n'avait pas inventé la poudre à canon  
(...) L'Amin se contint ; ces français évidemment ne savent pas mesurer  
leurs paroles » (SJ, 71)*

Or, la référence au chevalier à la triste figure fonctionne comme un stéréotype. Car le recours au nom mythique se réalise dans une visée ironique, ce qui fait de Raveh une image stéréotypée de don Quichotte, c'est-à-dire une caricature du personnage du chevalier errant ou plus exactement « un personnage typifié dont les réactions sont programmées.<sup>163</sup> » ; en effet, le regard (celui du Komisar) porté sur Raveh, l'indigène, est un regard moqueur ; Raveh est décrit comme un personnage illettré, fanatique vivant dans un passé révolu et voulant ressusciter et préserver, tel don Quichotte, des valeurs anciennes. « *Raveh-ou-Hemlat avait arrêté la marche du temps. Son cœur, son esprit, étaient avec les ancêtres. Ses principes étaient les leurs.* » (SDJ, 64)

Ce portrait moral de Raveh trouve son équivalent dans celui de don Quichotte qui voue une obéissance absolue et sans bornes pour les chevaliers errants. « *Je veux imiter Amadis, faisant le*

---

<sup>163</sup> - Marta Cuenca-Godbert, Don Quichotte, un don quichotte ? Déprogrammation d'un stéréotype : <https://narratologie.revues.org/1280> (consulté le 8 janvier 2017)



*désespéré, l'insensé, le furieux, afin d'imiter en même temps le valeureux don Roland... » (DQI, 24,495). La quichottisation s'étend à d'autres personnages*

#### b. Le père

Le père est un personnage relativement secondarisé par Mouloud Mammeri. Il semble lui aussi porté cette image stéréotypée du chevalier errant ; en effet, l'expression « *le père, autre pourfendeur de moulins à vent* » (SJ, 65) quichottise amplement ce personnage et le classe parmi les dignes héritiers du chevalier à la triste figure. Cette expression montre que le père lui aussi confond réalité et fiction. Les « moulins à vent » renvoient aussi au combat donquichottesque que le père mène contre la culture occidentale jugée très acculturante. Tel don Quichotte qui voit le monde à travers les préceptes de la chevalerie errante, le père le voit, le vit par et à travers sa propre culture. Il est, de ce fait, le garant de l'authenticité et la survie de l'héritage culturel kabyle que l'idéologie colonialiste tente d'effacer. Pour lui, il n'y a plus de vérité en dehors de celle de ses ancêtres. Pour preuve, il n'hésite pas à rejeter son fils.

#### c. Arezki

Arezki est le personnage principal du roman de Mouloud Mammeri. Il a une ressemblance saisissante avec don Quichotte même s'il n'en a ni l'âge ni l'apparence physique. C'est surtout son comportement donquichottesque qui le renvoie à son modèle. Ceci apparaît surtout dans sa passion pour la lecture romanesque tout comme don Quichotte. « *Arezki lisait chaque soir jusqu'à ce que le livre lui tombât des mains.* » Il en était enchanté tout comme don Quichotte « *Mon enchantement dure encore et n'est pas près pour s'éteindre* ». Tout comme don Quichotte qui s'est fait chevalier errant pour appliquer les principes de la chevalerie errante, Arezki s'engage dans l'armée française pour combattre les Nazis, tentant ainsi de mettre en exécution les idées qu'il reçoit de son maître Poiré.

*Si je vais à cette guerre avec la ferveur même que j'apportais à boire vos paroles comme un assoiffé (...) Je vous promets, mon cher maître, que je m'y battrai sans faiblir pour le triomphe d'une cause que je sais être, malgré vous, la vôtre. (SDJ, 83)*

Visiblement fidèle aux paroles de son maître, Arezki n'hésite pas à se sacrifier pour le triomphe des valeurs universelles du monde libre qu'il a apprises des livres. Mais

l'enchantement et l'émerveillement pour les paroles du maître seront de courtes durée puisque Arezki sera très vite déçu des comportements ségrégationnistes des soldats français sur le front. Il est déçu comme don Quichotte, par un idéalisme obsolète. Et si don Quichotte, sur son lit de mort, déclare à son entourage :

*Je suis devenu l'ennemi d'Amadis de Gaule et de l'infinie séquelle de sa lignée : toutes les histoires profanes de la chevalerie errantes me sont désormais odieuses ; je reconnais ma sottise et le danger où m'a mis leur lecture ; désormais, par la miséricorde de Dieu, je les abhorre, après en avoir fait l'épreuve à mes dépens. (DQII, 74, 674)*

Arezki adopte la même attitude que don Quichotte en reconnaissant enfin qu'il a été floué par les livres. Il ne s'est pas contenté de les vomir, il les brûle. Pire encore, il pisse sur eux « je pisse sur les idées » dit Arezki au Toubib. Ce Comportement paraît pourtant indigne d'un acculturé qui découvre enfin la supercherie de la culture française.

Quoi qu'il en soit, la déception d'Arezki pour la culture française ressemble fort bien à celle de don Quichotte pour les romans de chevalerie. Mais si le chevalier errant dénonce à la fin de sa vie l'absurdité des romans de chevalerie, Arezki brûle sa bibliothèque qu'il considère comme étant à l'origine de son acculturation. En effet, contrairement à don Quichotte à qui l'autodafé s'est fait à son insu et pendant son absence.

*Ils entrèrent tous (le curé, le barbier, maître Nicolas et le licencié), la gouvernante à leur suite, et ils trouvèrent plus de cent gros volumes fort bien reliés et quantité d'autres petits (...) lesquels passeront aussitôt les mains de la gouvernante, et de là, sans aucune rémission, dans celles du feu. (DQI, 4,81)*

Arezki organise lui-même sa destruction en présence du toubib, du curé et de Nina

*Il ne reste plus autour des dernières flammes que le toubib, le curé, Lemarchand et Arezki, tous debout, les bras ballants, le regard fixé sur le feu, comme endormis, semble aux prêtres cérémonieux du rite barbare qu'une tribu sauvage célèbre dans un lointain pays, comme il ne doit plus exister. (SDJ, pp.100-1001)*

L'autodafé de la bibliothèque de don Quichotte se fait aussi en présence du curé, du barbier, de sa nièce et de la gouvernante.

Nina pourrait être, de par sa présence physique, symboliquement l'incarnation de la Nièce de don Quichotte. Mais elle, elle n'accepte à aucun moment la mise à feu de la bibliothèque d'Arezki : « *Nina avait écarté l'allumette. Arezki la lui arracha des mains et la jeta dans le tas* » (SDJ, 100). Le Toubib, le curé et le marchand pourraient incarnées les personnages : le curé, le barbier et le licencié dans Don Quichotte pour leur participation à la destruction de la bibliothèque d'Arezki.

Cependant aucun personnage n'incarne totalement Don Quichotte. Ce choix pourrait être en partie liée aux pratiques transformationnelles opérées par l'auteur afin de l'adapter au contexte socio-historiques de son époque.

### 2.1.1.5. Les pratiques transformationnelles

#### a. La transposition diégétique

*Le sommeil du juste* est l'exemple parfait d'une transposition diégétique ; en effet, nous constatons que le roman de Mouloud Mammeri procède à une réactualisation (transdiégétisation) de l'hypotexte. Selon Gérard Genette, « *le mouvement habituel de la transposition diégétique est un mouvement de translation (temporel, géographique, social) proximisante.*<sup>164</sup> »

Le premier mouvement de cette translation est le transfère de la diégèse de l'hypotexte dans un cadre spatio-temporel autre. Ainsi, l'action est transposée dans *le Sommeil du juste* dans l'Algérie de la deuxième guerre mondiale. Le changement de cadre spatio-temporel entraîne inévitablement un changement identitaire des personnages de l'hypertexte : Raveh devient don Quichotte, son père et Arezki sont quichottisés de par leurs gestes et faits.

Bien que « *l'âge des personnages ne semble pas compter pour une véritable diégétique très pertinente*<sup>165</sup> » celui de Raveh est presque identique à celui de don Quichotte. C'est un personnage d'âge mûr. « *Je suis un vieillard fatigué* » (SDJ, 65) tout comme la figure cervantine dont l'âge avoisine la cinquantaine.

---

<sup>164</sup> -Genette Gérard, palimpsestes, op.cit., .p.431.

<sup>165</sup> -Genette Gérard, palimpsestes, op.cit, p.423.

Un autre point important de la transposition diégétique est le changement de nationalité qui, selon Gérard Genette, « *fonctionne comme un procédé de naturalisation*<sup>166</sup>. » Raveh, le « nouveau don Quichotte », est un Kabyle algérien vivant sous l'occupation française. L'algérienisation de don Quichotte entraîne un léger changement de caractère ; c'est un don Quichotte paisible et philanthrope qui, en sa qualité d'Iman du village, milite pour la survie des gens de son village, notamment des plus nécessiteux. Sa conduite gêne l'ordre établi, il est démis de ses fonctions et remplacé par son cousin Toudert (un collaborateur). Le mouvement de translation entraîne aussi une modification des actions de l'hypertexte. Mais le parcours de don Quichotte est-il préservé ou contesté dans l'hypertexte ? Et pourquoi ?

#### b. La transformation pragmatique

Dans *le Sommeil du juste*, comme dans le roman de Cervantès, la littérature romanesque est responsable de l'aliénation des deux protagonistes : DQ par les romans de chevalerie, RAVEH par des récits oraux et des paraboles ancestraux. Tout deux cherchent à transposer le monde de la fiction à la vie réelle. Mais à la différence de don Quichotte Raveh n'est pas fou. Il ne cherche pas à se battre contre des moulins à vent. Néanmoins, lui aussi a pour mission d'établir la justice. Raveh tente de protéger les plus démunis du village et préserver les valeurs ancestrales. *Don Quichotte* tente de ressusciter les valeurs de la chevalerie errante. Pour dénoncer l'idéologie colonialiste qui consiste à priver l'indigène de sa culture, l'auteur a choisi Autrement dit, l'auteur, aurait créé un don Quichotte qui ressemble à son modèle de référence (illettré et analphabète)

Ainsi, le parcours donquichottesque est modifié ; les récits des ancêtres sont un moyen de résistance pacifique à l'idéologie coloniale. Raveh dans un contexte de colonisation ne peut avoir l'érudition de son modèle ni sa folie livresque pour suivre à la lettre le parcours donquichottesque. L'auteur procède donc à une transdiégétisation de l'hypotexte qui entraîne à son tour une modification certaine de la diégèse. Ce refus de prendre en charge le parcours donquichottesque serait déjà une critique de l'hypotexte dans la mesure où la dimension épique de ce dernier serait en déphasage avec le contexte moderne dans lequel est transposé le texte ancien. Cette modernisation du texte antérieur pourrait affecter le sens de l'hypotexte.

---

<sup>166</sup> -Genette Gérard, *Palimpsestes*, p. 431.

## c. La transformation sémantique

Selon la définition de Genette, « *la substitution de motif ou transmotivation est l'un des procédés majeurs de la transformation sémantique*<sup>167</sup>. ». Elle peut prendre trois formes : la motivation simple, qui consiste « à introduire un motif là où l'hypotexte n'en comportait pas, ou du moins n'en indiquait rien.<sup>168</sup> » ; la démotivation qui consiste « à supprimer ou à élider une motivation d'origine<sup>169</sup>. » ; et enfin la transmotivation qui procède par substitution complète d'un motif par un autre ce qui nous donne : transmotivation=démotivation+ re-motivation.

## a-1. Le critère de la (dé)motivation

La transposition de la figure cervantine est l'exemple le plus caractéristique de la démotivation car l'hypotexte cervantin n'est pas simplement commenté mais transformé dans le Sommeil du juste ; en effet, des motifs sont introduits et d'autres y sont élidés. Autrement dit, la modernisation de l'hypotexte entraîne une modification de l'hypotexte : des motifs quichottesques sont rajoutés et d'autres sont supprimés dans un souci d'actualiser l'hypotexte au public de l'auteur. Parmi les motifs introduits citons celui du repli identitaire que *Don Quichotte* lui donne sa haute signification dans les deux histoires intercalées du capitaine captif et d'Ana Félix. Dans ce sens, Le donquichottisme est aperçu comme une lutte contre « le fanatisme identitaire » qui a causé le déclin de l'empire espagnol et l'ouverture sur le monde et ses valeurs universelles. C'est dans ce sens que le narrateur de *Don Quichotte* considère que les l'expulsion des Morisques était une décision donquichottesque.

Dans le cas du roman de Mouloud Mammeri, la question identitaire est omniprésente. Elle se manifeste par un « choc identitaire » d'une part entre les conservateurs, à l'image de Raveh, et les modernistes représentés par Arezki ; d'autre part, le colonisateur représentant des valeurs universelles et dont la mission est de les imposer de force aux indigènes. Pour réaliser cette mission civilisatrice, il use d'un enseignement dogmatique basé essentiellement sur l'acculturation et la déculturation. Arezki en est le produit : il est le digne représentant de

---

<sup>167</sup> - Genette Gérard, *palimpsestes*, op, cit, p.457.

<sup>168</sup> - Genette Gérard, *palimpsestes*, op, cit, p.457.

<sup>169</sup> - Genette Gérard, *palimpsestes*, op, cit, p.457.

l'intellectuel acculturé. Raveh, en revanche, par son attachement à la « culture indigène » représente l'indigène illettré incapable d'accepter voire de comprendre les valeurs universelles.

La motivation apparaît dans son aspect négatif dans *Le Sommeil du juste*. Le personnage de Raveh est qualifié de « don Quichotte ». Pour le ridiculiser et rendre ses actions anticoloniales vaines et donquichottesques aux yeux du lecteur il est présenté comme un personnage burlesque et fortement stéréotypé. « *Sur ce chevalier d'un autre âge, sorti du tombeau cuirassé et raide, l'épée au point.* » (SDJ, 65) En d'autres termes, l'auteur s'emploie à ôter le caractère épique de son personnage et à ridiculiser sa conduite. Il substitue ainsi le thème de la folie livresque, qui constitue l'essence même du parcours de don Quichotte, par celui de l'aliénation à la culture kabyle. Aussi, la mauvaise prononciation du vocable « commissaire » donne le droit au colon de déconsidérer l'Autre « Raveh » comme analphabète.

Ce faisant, l'auteur crée une version déformée de l'épopée donquichottesque. Raveh, n'est pas fou, et tous ces gestes et faits émane d'un esprit lucide. Autrement dit, la folie livresque du héros cervantin n'est pas dans le cas de Raveh. Elle est absente du roman, bien que Raveh soit complètement aliéné par les paroles des ancêtres d'où sa qualification de « don Quichotte » dans le roman par M. Bonifas, le Komisar du village. A cet égard, elle est substituée par la lucidité du personnage mammérien.

#### a-2. La valorisation

*d'un personnage consiste à lui attribuer, par voie de transformation pragmatique ou psychologique, un rôle plus important et/ou plus « sympathique », dans le système de valeurs de l'hypertexte, que ne lui en accordait l'hypotexte.*<sup>170</sup>

La dévalorisation est « *le mouvement thématique inverse*<sup>171</sup> ». À cet égard, *Le Sommeil du juste* est un exemple d'une transformation dévalorisante des personnages en comparaison à ceux de l'hypotexte. Le personnage de Raveh en est un exemple caractéristique. Le mouvement de dévalorisation commence avec l'apparition du nom de don Quichotte pour désigner le personnage de Raveh. « *Faites entrer don Quichotte (Raveh)* » dit le Komisar à son subordonnée (SDJ, 65). Le nom propre fictionnel à un écho moqueur, voire une visée ironique qui lui confère

<sup>170</sup> -Genette Gérard, *Palimpsestes*, op, cit, p.483.

<sup>171</sup> - Genette Gérard, *Palimpsestes*, op, cit, p.497.

le statut de stéréotype. Dans ce cas, l'image stéréotypée de la figure cervantine serait déjà une dévalorisation du personnage de Raveh.

À en croire Élisabeth Haghebaert et Élisabeth Nardout-Lafarge « *Le stéréotype incorpore et retravaille des variantes et des écarts susceptibles d'accentuer la valorisation où la dévalorisation.*<sup>172</sup> » Dans ce sens, le système anaxiologique du roman de Mouloud Mammeri fait de Raveh un personnage ridicule qui combat le progrès et le renouveau d'où sa qualification de « don Quichotte » par le Komisar du village. Cette visée ironique du personnage de Raveh le transforme en un personnage typifié, c'est à dire une image stéréotypée de son modèle de référence. Cette stéréotypisation de Raveh vient en partie d'une lecture ironique de la figure cervantine du personnage du Komisar qui semble en être prisonnier. En d'autres termes, toute résistance au colonisateur et « sa mission civilisatrice » serait une résistance donquichottesque. En outre, l'idéalisme donquichottesque qui anime le personnage Raveh est resté sans concrétisation dans la vie réelle, excepté quelques actions donquichottesques. Raveh est donc présenté comme un anti-donquichotte.

Finalement, la présence de *Don Quichotte* dans l'économie du roman de Mouloud Mammeri est importante. En effet, l'apparition du nom de don Quichotte dans le roman de Mouloud Mammeri, nous a incités à chercher les similitudes entre les personnages et les analogies thématiques et formelles entre les deux romans. *Nous sommes parvenus à la conclusion que Le Sommeil du juste* est une transposition intégrale de la figure de don Quichotte. L'auteur a choisi d'actualiser la figure de don Quichotte dans le contexte de la colonisation de l'Algérie pour mettre en scène le combat donquichottesque entre une société traditionnelle figée dans ses valeurs anciennes et une société qui aspire à la modernité « française ».

En somme, la transposition du roman cervantin dans le roman algérien colonial, nous avons tenté de prouver que les deux romans de notre analyse, à savoir *El Euldj, captif des barbaresques* de Chukri Khodja et *Le Sommeil du juste* de Mouloud Mammeri sont contaminés différemment par l'hypotexte cervantin. Les deux auteurs n'ont pas exploité toute la richesse du roman cervantin. Chacun a choisi un angle d'approche : Chukri Khodja a choisi d'actualiser *l'histoire*

---

<sup>172</sup> - Élisabeth HAGHEBAERT et Élisabeth NARDOUT-LAFARGE, Réjean Ducharme en revue : [http : //books.google.dz](http://books.google.dz).

*du captif* pour dire l'assimilation forcée d'un captif français à l'époque de la Régence d'Alger, tandis que Mouloud Mammeri a choisi d'actualiser uniquement la figure de don Quichotte pour dire la situation de l'indigène algérien sous l'occupation française. Mais quels sont les enjeux réels de la transposition de Don Quichotte dans ces deux romans ? Le contexte historique a-t-il influencé le choix des deux écrivains quant à l'actualisation de *Don Quichotte* ?

Autant de questions auxquelles nous allons tenter de répondre, dans le chapitre suivant, par une étude des fonctions de la transposition de *Don Quichotte* dans le roman de la période coloniale.



### CHAPITRE 3

## LES FONCTIONS DE LA TRANSPOSITION DE DON QUICHOTTE DANS LA LITTÉRATURE DE LA PÉRIODE COLONIALE

Ce chapitre se veut une lecture interprétative de la transposition de *Don Quichotte* dans les deux romans que nous venons d'étudier. Pour ce faire, nous tenterons d'y repérer les différentes dimensions de l'idéologie textuelle, à savoir la dimension culturelle, politique et sociale.

### 3.1. LA FONCTION IDÉOLOGIQUE

Le texte littéraire est par essence producteur d'idéologie. « *Le texte élabore son historicité par le travail de l'idéologique et forge son idéologie par son immersion dans l'histoire.* <sup>173</sup> » Dans ce sens, le lien étroit de l'idéologie et de l'histoire dans les deux textes constitueraient une idéologie consciente que l'auteur instrumentalise pour dénoncer soit une injustice soit une réalité difficile à vivre.

*El Euldj, captif des barbaresques* et *Le Sommeil du juste* établissent un rapport identique avec le texte cervantin. Ils mettent en scène des personnages aux prises avec une idéologie colonialiste et négationniste. Le discours du narrateur dans les deux romans est ambivalent. D'une part, il vante la culture du colonisé ; d'autre part, il représente la permanence irréductible de l'identité algérienne selon Abdelkader Djeghloul<sup>174</sup>. Ce discours ambivalent, serait lié à la vocation de la littérature algérienne de la période coloniale qui tentait d'échapper à l'asservissement culturel et social à l'idéologie coloniale.

Le roman de Mouloud Mammeri donne à voir le colonisé tel qu'il est vu par les colons. C'est un illettré puisqu'il ne partage pas la même culture que celle du dominant : Raveh est incapable de prononcer correctement le vocable « commissaire ». Arezki est un indigène qu'on utilise pour défendre la France mais qui n'a pas le droit de manger même en temps de guerre au même endroit que le soldat français. « *Il n'y avait qu'une cuisine et plusieurs sections (...) À 11 heures, le sergent de jour parut, il cria : « -Les Européens, où sont les Européens ? » (SDJ, 86)* Ce

<sup>173</sup> - Achour Christiane et Rezoug Simone, *Convergences critiques*, O.P.U, 2009, p. 269

<sup>174</sup> - El Euldj, *captif des barbaresques*, prologue, p.18.

discours raciste serait lié à la stéréotypie de l'Arabe perçu comme sauvage et violent, ennemi de la « civilisation ».

### 3.1.1. LE CHOC CULTUREL ENTRE COLONISE ET COLONISATEUR

La dimension culturelle fait partie intégrante d'une idéologie. « *Le cliché culturel vient à la rescousse du cliché idéologique au nom d'une lecture unilatérale.* <sup>175</sup> » En Espagne, par exemple, sous l'inquisition des Morisques et des juifs sont expulsés hors du (de leur) pays parce que différents donc inférieurs. Ce choc idéologique et culturel est porté à sa haute signification dans les deux histoires intercalées de *Don Quichotte, le capitaine captif* et *Ana Félix*.

Comme *Don Quichotte*, les romans *El Euldj, captif des barbaresques* et *le Sommeil du juste* sont une réflexion critique sur la culture ancestrale algérienne jugée par le narrateur figée et immuable. L'Islam comme religion de tolérance reste dans le texte de Chukri Khodja le lieu qui exclut l'Autre différent et l'assimile de force, ce qui n'est pas sans rappeler le contexte inquisitorial dans lequel se déroule l'histoire de *Don Quichotte*. « *La sclérose d'une culture desséchée et stérile constitue l'arrière-plan implicite de l'œuvre de Cervantès.* » <sup>176</sup> A cet égard, les deux auteurs se servent du contexte culturel de l'hypotexte pour inaugurer une réflexion sur le choc culturel entre l'orient et l'occident, le colonisateur et le colonisé et enfin entre les conservateurs et les modernistes. Dans *Don Quichotte*, les personnages de Zoraïde et de Ricote sont mal jugés à cause de leurs habits. La première est jugée parce qu'elle porte un caftan alors qu'elle est chrétienne « *les premiers qu'il aperçut furent Zoraïde et le renégat, et, comme il les vit en habit moresque, il crut que tous les Mores de la Berbérie étaient à ses trousses.* » (*DQI, 41,412*) Le second portant un déguisement pour échapper aux exactions du tribunal de l'inquisition. « *Qui diable te pouvait reconnaître, Ricote, avec ce déguisement de momon que tu portes ? lui dit Sancho Pança.* » (*DQII, 46,459*) Un peu plus loin « *Ricote, qui de Morisque, s'était métamorphosé en Allemand.* » (*DQII, 46,450*)

<sup>175</sup> -Martine Abdallah-Preteceille, *La littérature comme espace d'apprentissage de l'altérité et du divers*, synergies Brésil n° spécial 2 - 2010 p.151 (p. 145-155) ([https://gerflint.fr/Base/Bresil\\_special2/abdallah\\_preteceille.pdf](https://gerflint.fr/Base/Bresil_special2/abdallah_preteceille.pdf))

<sup>176</sup> - Perrot-Corpet Danielle, la figure de Don Quichotte au XX siècle, op.cit, p.139.

Ces citations mettent en exergue les exactions du tribunal de l'inquisition qui condamne à l'expulsion hors d'Espagne l'Autre différent (musulman ou juif). Cette altérité négative fait du Morisque un double négatif de l'Espagnol.

*Le système de représentation définit depuis le XV siècle « sujet culturel » hispanique, est avant tout une identification impossible, prise dans la rhétorique spéculaire de l'altérité radicale de l'Autre oriental et musulman, construit comme un double négatif de l'Espagnol et, au-delà, de l'occidental chrétien<sup>177</sup>.*

Dans *El Euldj, captif des barbaresques*, la capture du personnage français Bernard Ledieux et son assimilation forcée sont le résultat d'une confrontation entre un orient musulman méfiant et un occident chrétien conquérant. Cette confrontation installe une altérité négative qui définit l'Autre selon son appartenance raciale et religieuse. C'est pourquoi Chukri Khodja emprunte à l'hypotexte le motif de « l'habit », pour dénoncer l'exclusion culturelle et sociale de Bernard Ledieux (El Euldj). « *S'il avait les dehors d'un adepte de l'Islam, Omar Ledieux avait le cœur foncièrement chrétien.* » (ECB, 141)

L'auteur emprunte aussi à l'hypotexte le vocable « captif » comme caractérisation de son personnage principal et en fait un stéréotype (Il s'agit bien d'un stéréotype forgé dans les écrits coloniaux) pour donner à voir Bernard Ledieux en victime de la barbarie barbaresque. « *Nous autres, captifs, nous te désignerons sous le nom de renégat et quand on te verra passer, ce sera à chacun de s'écrier : « Voilà le renégat Ledieux.* » (ECB, 89) Dans cette citation, le renégat est typifié, voire stéréotypé car il suggère autant de signifiés dans l'esprit du lecteur. Les occurrences du substantif « captif » et les nombreuses dénominations en langue arabe du captif français (Omar Lediousse, El Euldj) viennent pour accentuer cette altérité négative.

Sur le plan narratif, le choc culturel apparaît dans le peu de voix qui circulent dans El Euldj : la narration se limite à la voix du narrateur ponctuée par l'intervention des personnages dans un style direct : d'un côté les barbaresques dont les voix sont animés par une sensation de jubilation et de l'autre côté le captif français Bernard Ledieux dont la voix est étouffée et inaudible. Le narrateur, en effet, prend conscience de l'impossibilité d'un métissage culturel rejeté par les protagonistes du roman. Cette rivalité dans les points de vue des personnages, notamment en matière d'identité culturelle, prive la libre circulation des idées et surtout des croyances. Ce

<sup>177</sup>-Perrot-Corpet Danielle, *Don Quichotte figure du XXe siècle*, op.cit, p. 143.

faisant, Chukri Khodja dénonce une vision binaire et contradictoire du « sujet culturel » barbaresque et, plus généralement, le monopole de la vérité par ce dernier. Le barbaresque, qui se considère comme « *un élu de Dieu (...) entouré d'un halo de beauté sublime qui le distingue des autres peuples.* » (ECB, 54), à le droit de dominer et d'assujettir l'Autre différent. Bernard Ledieux se convertit à l'Islam pour échapper à l'esclavage. Il n'assume pas sa nouvelle identité et simule une conversion de façade. L'impossibilité de la conversion de Bernard Ledieux crée certainement un lien de contact avec le lecteur français à qui le roman s'adresse.

En outre, le choc culturel apparaît aussi dans la reprise à la lettre de certains clichés et stéréotypes du barbaresque assassin, violeur et irrespectueux de la femme ; en effet, El Euldj reproduit tous les poncifs de l'imagerie du barbaresque et du maure contenue dans l'hypotexte dans un souci purement pédagogique : faire adhérer la conscience humaniste française à la cause algérienne. En ce sens, l'auteur se voit obligé, voire condamné à user de certains nombre de stéréotypes pour pouvoir les dénoncer sans être condamné par la doxa de l'époque. Utiliser ces stéréotypes c'est « *une manière de faire autrement plus subversive que la critique tonitruante.* »<sup>178</sup>

Ainsi, la représentation du barbaresque cruel et inhumain véhiculé dans l'hypotexte est actualisée dans un souci purement idéologique. Le discours du narrateur dans El Euldj, captif des barbaresques « *représente l'idéologie coloniale auprès de la société algérienne.* »<sup>179</sup> à travers « *la démonstration pédagogique de l'inanité de l'idéologie assimilationniste* »<sup>180</sup>. L'auteur se sert de ce poncif pour émouvoir le lecteur français pour « démontrer » l'absurdité de la politique d'assimilation qui engendre un métissage culturel pervers.

Dans le *Sommeil du juste*, l'idéologie coloniale fait aussi écho à celle du tribunal de l'inquisition décrite dans l'hypotexte : l'indigène algérien, à l'image de Raveh est semblable au personnage de Ricote dans l'histoire intercalée d'Ana Félix. Il préfère préserver sa culture première au lieu d'être un agent de la modernité française. Mouloud Mammeri veut (dé)montrer que la colonisation est une forme moderne de l'inquisition dans la mesure où les deux idéologies

---

<sup>178</sup>-Aubron Hervé, *les clichés jusqu'à la lie*, in Le Magazine littéraire, janvier 2014, p.63.

<sup>179</sup>-Méliani Hadj, *lecture idéologique de Zohra, la femme du mineur de Hadj Hamou*, Université d'Oran 1982, cité par Abdelkader Djeghloul dans la préface d'El Euldj, captif des barbaresques, p.18.

<sup>180</sup> - Djeghloul Abdelkader, op. cit., p.28.

hissent l'identité culturelle en dogme, rejetant au passage l'Autre dans sa spécificité culturelle. Le Komisar Bonifas est porteur d'une « mission civilisatrice » ; le colonisé, à l'image de Raveh, tente d'y résister. Cet affrontement passe nécessairement, comme dans *El Euldj*, par la dévalorisation du personnage et de sa culture.

La quichottisation des personnages du roman (Raveh, Arezki, le père) serait l'occasion pour l'auteur de mettre en avant l'affrontement entre deux cultures, celle berbérophone représentée par le père et Raveh et celle francophone représentée par Arezki. Ici, l'auteur met en exergue l'une des conséquences néfastes de la colonisation française en Algérie, à savoir réussir sa mission civilisatrice en détruisant l'identité culturelle de l'Autre.

Aussi, le recours au thème donquichottesque de l'emprise de la lecture romanesque sur le lecteur, permet-il à l'auteur d'aborder le processus de cette acculturation de l'enfant algérien, à l'image d'Arezki, qui devient, une fois adulte, un missionnaire du colonisateur et de sa politique assimilationniste.

L'actualisation de ce thème donquichottesque permet à l'auteur de dénoncer, tout comme *Don Quichotte*, une littérature de distraction dangereuse qui aliène le lecteur et le rend fou. L'acculturation ou l'aliénation littéraire est une forme de folie donquichottesque qui détermine tous les gestes et faits du personnage lecteur de roman. A travers le personnage d'Arezki, personnage quichottisé, l'auteur nous parle de la déception amoureuse d'Arezki pour la culture française. L'esprit de la France libre et fraternelle, Arezki ne le retrouve pas dans les romans français qu'il a lus. Bouguerra Mohamed Ridha et Bouguerra Sabiha écrivent à ce propos :

*Mouloud Mammeri dresse un réquisitoire contre le système colonial en montrant les tares : injustices criantes dès l'école (...), injustices de l'administration qui se plait à humilier les algériens, injustice dans l'armée.*<sup>181</sup>

La déception d'Arezki pour la culture française le pousse à mettre le feu dans sa propre bibliothèque, celle de don Quichotte se manifeste dans la condamnation des livres de chevalerie sur son lit de mort. Le retour aux sources, voire à la culture ancestrale semble le destin du personnage acculturé. Pris entre deux cultures, l'une ancestrale qu'il a rejetée et l'autre française qui l'a déçu, Arezki, tout comme don Quichotte, retourne dans son village natal où il sera

---

<sup>181</sup> -Bouguerra Mohamed Ridha, Bouguerra Sabiha, *Histoire de la littérature du Maghreb*, éd ellipses, 2010, p.32.

condamné à la prison par et à travers une parodie de justice. Ici encore, l'auteur parodie la fin du parcours du chevalier à la triste figure pour mettre en exergue la désillusion de l'intellectuel algérien pendant la période coloniale.

En somme, l'idéologie colonialiste, dans les deux romans, se donne comme mission la civilisation de l'Autre en luttant contre sa nature barbare. La mise en place d'une stéréotypie négative de la culture de l'Autre comme étant source de violence et de fanatisme crée des personnages culturellement dépossédés.

### 3.1.2. LE REPLI IDENTITAIRE DE L'AUTOCHTONE

L'actualisation des thèmes de l'hypotexte parvient à faire transférer le texte ancien dans le texte présent. L'auteur, d'une manière parodique, préserve le contexte historique de l'hypotexte (la Régence d'Alger) et opère des transformations au niveau de l'identité des personnages : le captif espagnol devient un captif français. Une naturalisation qui participe à la modernisation de l'hypotexte pour mieux l'adapter au lectorat potentiel de l'auteur.

La dimension identitaire occupe une place prépondérante dans les deux textes. Elle y apparaît « meurtrière<sup>182</sup> » dans la mesure où elle est la cause principale du choc culturel entre musulmans et chrétiens, entre arabes et berbères et entre arabophones et francophones. Elle est presque identique à celle que nous constatons dans l'hypotexte. En effet, dans *Don Quichotte*, notamment dans l'histoire intercalée d'Ana Félix, le narrateur décrit à travers l'histoire de Ricote et de sa fille Ana Félix, la persécution et l'expulsion des Morisques au nom d'une identité espagnole « pure ». Le contexte de l'Espagne inquisitorial est caractérisé par un repli identitaire et entraîne une fracture sociale qui aura des conséquences graves sur l'avenir de l'Espagne. Danielle Perrot-Corpet voit *Don Quichotte* comme « une réflexion sur l'identité européenne<sup>183</sup> » plurielle de l'Europe : musulmane, juive et catholique en même temps il fait le procès de l'inquisition qui a fracturé cette cohabitation.

C'est cette situation historique de l'Espagne inquisitorial décrite dans *Don Quichotte* qui sert de canevas pour nos deux auteurs pour dire l'identité algérienne dans toutes ses dimensions. En

---

<sup>182</sup> -Le terme est emprunté à Amine Maalouf récurrent dans son livre « les identités meurtrières » paru en 1998 dans les éditions Grasset.

<sup>183</sup> -Perrot-Corpet Danielle, *Don Quichotte*, figure du XX<sup>e</sup> siècle, op.cit,p.138 ;

effet, les deux romans se présentent comme une réflexion critique sur l'identité de l'Algérien de la période coloniale. L'algérien est un « Maure<sup>184</sup> », dans le roman de Chukri Khodja, vivant dans la Régence d'Alger contrôlée par les renégats et les Pachas Turcs. Un personnage stéréotypé et typifié semblable à celui repris par l'hypotexte : servile, craintif et résigné. Bien qu'il soit sujet des Turcs, il est néanmoins considéré comme appartenant à une classe inférieure : un turc peut épouser la fille d'un maure alors que la réciproque n'est pas vraie : le Maure ne peut épouser une Turque souligne Zinai Yamina<sup>185</sup>. Ici encore, l'auteur emprunte à l'hypotexte le thème de la ségrégation raciale omniprésente dans *Don Quichotte* dont le personnage principal vit en marge de la société et dans les deux histoires intercalées citées plus haut.

Dans *le Sommeil du juste*, l'auteur inaugure une réflexion sur l'origine la fracture identitaire de l'intellectuel algérien de l'époque coloniale postcoloniale. Pour dominer l'indigène, l'administration coloniale procède à une division raciale et linguistique dans la même tribu : les berbères sont divisés en conservateurs, à l'image de Raveh et en modernistes à l'image d'Arezki. Les premiers sont des don Quichotte (Raveh est qualifié de « don Quichotte » dans le roman) ; les seconds sont des anti-donquichottes à l'image d'Arezki. Cette manière de diviser le divisible n'est pas sans rappeler les actes du tribunal de l'inquisition qui divise les adeptes de la religion catholique en catholique « pur » de parents catholiques et « impur » converti ou de l'un des parents n'est pas catholique, à l'image d'Ana Félix dont le père est musulman et la mère est chrétienne. Cette identité séculaire et dogmatique est souvent l'œuvre d'un pouvoir politique totalitaire.

On peut dire exactement la même chose du texte de Mouloud Mammeri qui trouve dans l'actualisation de la figure de don Quichotte une occasion pour dénoncer l'idéologie coloniale qui n'hésite pas à employer tout son appareil idéologique (culturel, social) pour asservir la population autochtone. L'amour quichottesque pour la culture française mène Arezki à nier l'existence de Dieu et à se rebeller contre l'autorité du père et de son héritage matériel et

---

<sup>184</sup> -Les Maures sont les arabes qui après la chute de Grenade, en 1492, ont été chassés d'Espagne et qui se sont réfugiés dans la régence d'Alger selon Zinai Yamina dans sa thèse sur *la représentation de l'Algérien à travers une étude diachronique (Histoire d'une stéréotypie)*.

<sup>185</sup> - Zinai Yamina, *la représentation de l'Algérien à travers une étude diachronique (Histoire d'une stéréotypie)*, Thèse de doctorat, présentée et soutenue en 2008, p.49.

intellectuel selon toujours Bouguerra Mohamed Ridha et Bouguerra Sabiha<sup>186</sup>. C'est par cette conception de la modernité française aliénante que le personnage d'Arezki se trouve étranger à sa propre identité, et le personnage de Raveh se montre comme le garant de la culture ancestrale. Ces dichotomies conservateur/moderniste, érudit/ignorant n'est pas sans rappeler le duo cervantin qui fonctionne de la même sorte. Elles constituent un canevas à travers lequel le lecteur pourrait lire la société algérienne de la période coloniale ; une société subdivisée en deux classes : la première nommée les « agents de la modernité » formée par l'école française, à l'image d'Arezki, et la seconde dite conservatrice prônant un retour aux valeurs ancestrales. Ici, l'auteur se montre anticipateur sur le conflit identitaire qui gangrène la société algérienne post-coloniale entre arabophone/francophone d'un côté, et entre berbérophone/arabophone de l'autre côté. En outre, la religion qui constituait autrefois un facteur d'union de ces deux classes est renvoyée à l'arabisme jugé inquisiteur.

Un autre élément majeur de la dimension politique est la religion. Chukri Khodja et Mouloud Mammeri ont magistralement mis en scène un Islam aux prises de la modernité française. La notion d'Islam fonctionne dans les deux romans comme un repère identitaire. Néanmoins, c'est un islam muable au contact de la modernité française. En effet, Dans *El Euldj*, le discours anticolonial tente de véhiculer un Islam dynamique qui prône l'ouverture sur l'autre et refuse le fanatisme comme l'explique Abdelkader Djeghloul dans la préface du roman. « *Une nouvelle conception de l'Islam apparaît dans El Euldj, un Islam dynamique qui refuse le fatalisme.*<sup>187</sup> » Ce constat est relayé par le discours du narrateur :

*L'homme serait une négation s'il n'avait pas de volonté propre, s'il n'avait pas de personnalité et s'il se condamnait à une inactivité béate, attendant de la volonté divine la direction de ses gestes et de ses mouvements. (ECB, 145)*

Un peu plus loin, le narrateur adopte la vision laïque de la religion. Il prédit, dès lors, un Islam en parfaite harmonie avec les valeurs de la modernité ; un Islam pragmatique qui se définit par les pratiques de ses adeptes.

*L'homme serait une négation s'il n'avait pas de volonté propre, s'il n'avait pas de personnalité et s'il se condamnait à une inactivité béate,*

<sup>186</sup> -Bouguerra Mohamed Ridha, Bouguerra Sabiha, op.cit., p.32.

<sup>187</sup> - El Euldj, captif des barbaresques, préface, pp.27-28.



*attendant de la volonté divine la direction de ses gestes et de ses mouvements. L'Islam n'est pas fataliste, ce sont les musulmans intéressés qui l'ont fait ce qu'ils ont voulu qu'il fût. (ECB, 145)*

Telle est la vision anticipatrice du narrateur qui prédit un Islam réconcilié avec la modernité française basée sur la laïcité, laquelle considère la religion comme appartenant au domaine du privé. Encore une fois, l'auteur trouve dans le modèle religieux français un argument de plus pour faire partager ses convictions avec le lecteur Français. Autrement dit, l'auteur choisit de dire l'Autre dans son refus de la conversion forcée, mais aussi pour se dire. Dire l'exclusion et la persécution que subit son peuple passe nécessairement par dire la souffrance de l'Autre dans son assimilation forcée. Une stratégie discursive qui semble payante dans la mesure où la folie et la mort de Bernard Lediousse laisserait des traces indélébiles dans la mémoire de tout lecteur.

En ce sens, la religion dans nos deux textes semble influencée du contexte historique dans lequel elle évolue. Dans *El Euldj*, c'est un Islam tantôt inquisiteur, tantôt moderniste ; un Islam des corsaires, conquérant et intolérant, et un Islam du fils de Bernard Ledieux, Mufti de son métier, tolérant et ouvert. Dans *le Sommeil du Juste*, c'est un Islam caricaturé, en déphasage avec la modernité selon l'idéologie coloniale.

Il en va de même dans *Don Quichotte* où la religion est traitée tantôt d'obstacle à la modernité comme en témoigne cette phrase de don Quichotte lancée à son écuyer lors de leur visite au village de Dulcinée : « *Sancho, c'est l'église que nous avons rencontrée* » (*DQII*, 10, 73) tantôt une religion moderne et réconciliatrice dont les représentants sont érudits, à l'image du Curé et du Chanoine qui discutent aisément sur des théories littéraires. Cette double vision de la religion que nous décelons dans nos deux textes comme dans *Don Quichotte* serait liée en partie au contexte politique dans lequel sont apparus.

### **3.1.3. LE COMBAT CONTRE LA POLITIQUE DE L'ASSIMILATION**

La dimension politique de *Don Quichotte*, comme œuvre née dans le contexte de l'inquisition, caractérisé par la négation de l'identité de l'autre et le repli identitaire, est manifeste par les renvois fréquents à la politique inquisitoriale menée par le tribunal de l'inquisition. Ainsi l'idéologie du pouvoir inquisitorial bâti sur le mythe du « sang pur », condamnait à l'échafaud tout ce qui s'écarte de la pensée officielle. C'est dans cette lignée que la bibliothèque de don Quichotte est mise à feu et les Morisques sont expulsés hors d'Espagne. Il y

a lieu de signaler également que le mot « justice » est cité environ quarante quatre fois dans *Don Quichotte*. Rien d'étonnant, si on sait que l'objectif assigné par le chevalier à la triste figure est de « redresser les torts et réparer les injustices ». Donc, c'est cette absence de justice qui contraint Quixada à devenir don Quichotte et de faire le justicier de la Manche. En plus, la dimension politique apparaît dans *Don Quichotte* à travers la suggestion du chevalier à la triste au roi concernant la stratégie à mettre en place pour triompher sur l'ennemi de la chrétienté :

*Sa Majesté n'a qu'à proclamer à son de trompe que tous les chevaliers errants d'Espagne se rendent dans la capitale à jour fixé. Peu importe s'il n'en vient qu'une demie dizaine, le moindre d'entre eux suffirait à anéantir la toute-puissance ennemie. » (DQI, 1, 12)*

Danielle Perrot-Corpet considère cette proposition de don Quichotte comme un « programme politique minimal » à travers lequel il dénonce l'inertie du pouvoir en place devant le puissant ennemi turc.

Par ailleurs, la réception de de la figure de don Quichotte au XXème siècle lui donne une dimension politique en en faisant un résistant, voire un révolutionnaire. Danielle Perrot-Corpet écrit à ce propos : « *don Quichotte au XXème siècle est la figure tutélaire des engagements sacrificiels*<sup>188</sup>. » Cette relecture contemporaine de don Quichotte semble appropriée pour nos deux auteurs pour inaugurer une réflexion politique sur l'idéologie colonialiste. En effet, l'actualisation de *Don Quichotte* inaugure une réflexion politique sur l'Algérie de la colonisation. La leçon politique que les deux auteurs dégagent de *Don Quichotte* est le recours à l'ironie comme meilleure forme de résistance contre l'idéologie coloniale. Cette ironie est décelable dans la reprise à la lettre des stéréotypes relatifs à l'arabe et à l'Algérien. S'inscrivant dans la lignée de *Don Quichotte*, nos deux textes renouvèlent la réception politique de *Don Quichotte* et de son mythe donquichottesque. *Don Quichotte* revient dans le contexte de la colonisation de l'Algérie où l'idéologie coloniale agit de la même façon que le tribunal de l'inquisition. El Euldj, met en scène, une captive chrétienne victime d'un dogmatisme idéologique exercé par un pouvoir barbaresque totalitaire.

---

<sup>188</sup> -Danielle Perrot-Corpet, *Don Quichotte, figure du XXe siècle*, Klincksieck, 2005, p.47.

Les deux auteurs perçoivent *Don Quichotte* comme un modèle d'une réflexion politique dans le sens où politique signifie le rapport de domination entre un pouvoir politique et des administrés. Danielle Perrot- Corpet écrit à ce propos :

*Cervantès est le père de cette prise de conscience (la cohabitation entre les trois cultures) qui, dans toute identité nationale érigée en dogme, révèle un mythe patiemment construit à des fins de pouvoir politique, selon un processus de domination et d'exclusion qui finit par ramener toute forme de différence ou de dissidence à un statut aussi fantastique qu'absolu : celui de l'Autre radical<sup>189</sup>.*

Le pouvoir de l'inquisition dont fait allusion Danielle Perrot-Corpet dans cette citation s'était bâti sur la haine de l'autre différent en érigeant l'identité catholique espagnole en véritable dogme. En arme d'Etat, Il se sert du mythe « du sang pur » pour expulser juive et musulmane hors d'Espagne. Cet exil forcé est porté à sa haute signification dans *Don Quichotte* à travers l'histoire intercalée d'Ana Félix. Mais, nos deux textes font-ils à cet épisode de *Don Quichotte* ?

En effet, Chukri Khodja trouve dans l'histoire du captif un schéma, qui traditionnellement traite le thème du conflit entre l'état barbaresque et les états occidentaux, pour dénoncer la politique d'assimilation du colonisateur. Il se sert du cadre spatio-temporel et des personnages de l'hypotexte, familier au lecteur français, pour mettre en avant les dérives de l'assimilation forcée. Rien d'étonnant, à ce que l'auteur choisit comme protagoniste un personnage français comme captif des barbaresques pour renvoyer aux lecteurs français leur propre l'échec sur l'assimilation en inversant les rôles : un chrétien assimilé de force au lieu d'un indigène.

Or, dans *El Euldj, captif des barbaresques* l'assimilation est un choix politique et non religieux : Bernard Ledieux se convertit à l'Islam pour s'affranchir de son esclavage. Une assimilation qui semble pourtant réussir pour ce captif français chrétien qui se convertit à l'Islam et fonde une famille musulmane. Mais cette conversion n'est qu'apparence, voire une simulation pour s'échapper à sa situation de captif, puisqu'il retourne, après avoir commis un parjure, dans son identité religieuse première. Rien d'étonnant, dès lors, à ce Bernard Ledieux sombre dans la folie sous la pression d'un pouvoir religieux absolu qui prône une « conception tribale de l'identité » souligne Amine Malouf<sup>190</sup>. Cette conception de l'identité religieuse est vivement

<sup>189</sup> -Perrot-Corpet Danielle, *Don Quichotte, figure du XXe siècle*, op.cit,p. 152.

<sup>190</sup> -Maalouf Amine, *les identités meurtrières*, éditions Grasset,1998, p.37.

critiquée dans le texte de Chukri Khodja jugée pathologique et mortifère comme en témoigne la fin tragique du protagoniste du roman de Chukri Khodja lorsqu'il sombre dans la folie et meurt à la fin du roman.

Quant au *Le sommeil du Juste*, l'enjeu politique de l'actualisation de l'hypotexte apparaît dans l'engagement politique de l'auteur qui participe à la deuxième guerre mondiale pour combattre les nazis, ensuite dans la dénonciation des pratiques inquisitoriales de la colonisation française en Algérie. C'est un roman engagé, car il fut publié après la polémique sur son premier roman *La colline oubliée* (1952) jugé trop « régionaliste » par des intellectuels algériens<sup>191</sup> qui mette aussi en avant « les effets du devoir de soumission et d'obéissance au patriarche sur le destin du héros (...) »<sup>192</sup>. Son deuxième roman semble s'adresser plutôt aux critiques plutôt qu'à ces lecteurs. L'auteur ne pouvait rester insensible au déclenchement de la révolution algérienne. Il écrit à ce propos :

*J'ai considéré que l'évolution qui s'était opérée... et qui avait mené au début de la guerre de libération devait être rendue de cette façon-là, c'est-à-dire cette prise de conscience que tous les personnages du Sommeil du juste acquièrent, comme ça selon des points de vue différents*<sup>193</sup>.

Mouloud Mammeri y met en avant un intellectuel algérien (Arezki) qui, après son immobilisation du front, rentre en Algérie et adhère à un parti nationaliste. Condamné à vingt ans de prison, après une parodie de justice. L'engagement politique de l'auteur se reflète dans celui de ses personnages. En effet, Raveh, en sa qualité d'Iman du Village, est accusé d'aider les pauvres sans passer par les autorités. Il est même qualifié de « don Quichotte » pour tenter de le discréditer aux yeux des habitants du village. Il est limogé et remplacé par son cousin le collaborateur Toudert.

Cela étant posé, *Le Sommeil du juste* serait une œuvre de fortes connotations politiques ; en effet, l'auteur se sert de l'esthétique littéraire pour de l'engagement politique qui semble être puisé dans celui de l'hypotexte. Bien qu'il ne soit pas un roman réaliste, *Don Quichotte* est une

---

<sup>191</sup>-Les critiques étaient l'œuvre de *Mustapha Lacheraf*, Mohammed Cherif Sahli , Amar Ouzeguane et Taleb Ibrahimi qui jugeaient que le roman verse dans le régionalisme alors que le peuple algérien aspire à la liberté.

<sup>192</sup> -Djoher Amhis-Ouksel, *la voie des ancêtres : une lecture de « le Sommeil du juste » de Mouloud Mammeri*, Casbah éditions, Alger, 2010, pp.5.6.

<sup>193</sup>-In. *Le devoir de vérité de l'écrivain-paru dans Ecrits et paroles*, t.2-Entretien avec Rachid Mimouni (p.149)

œuvre d'engagement politique et littéraire : d'une part, il dénonce le pouvoir de l'inquisition, d'autre part, il tente de discréditer les romans de chevalerie.

L'esthétique mammérienne aurait aussi un double objectif : critiquer l'idéologie raciste et négationniste du colonisateur qui fait du colonisé un simple sujet français et non un citoyen à part entière ; et critiquer des pratiques ancestrales obsolètes aux yeux de l'auteur. Bouguerra Mohamed Ridha, Bouguerra Sabiha écrivent à ce propos :

*Mouloud Mammeri dresse un réquisitoire contre le système colonial en montrant les tares : injustices criantes dès l'école (...), injustices de l'administration qui se plaît à humilier les algériens, injustice dans l'armée.*<sup>194</sup>

Cette déclaration est manifeste dans le parcours du personnage roman Arezki qui ne semble guère trouver les idéaux de la France véhiculés dans les écrits de ses grands écrivains. C'est pour cette raison, et bien d'autres, qu'Arezki, déçu par l'idéologie colonialiste, se rebelle contre soi-même et contre la culture du colonisateur. Cette révolte se matérialise d'abord dans la destruction de sa bibliothèque considérée comme la cause de son aliénation à la culture coloniale. Ce faisant, Arezki détruit l'arme dont se sert l'idéologie colonialiste pour asservir moralement l'intellectuel algérien.

En outre, Mouloud Mammeri semble admirer dans don Quichotte le sacrifice pour la justice. Le protagoniste du *le Sommeil du Juste* découvre que l'image de la France des libertés et de la fraternité n'existe que dans les livres de Montaigne, de Pascal et de Racine. La France idéalisée par les livres est une France raciste, une France pour les français. Elle est celle qui acculture les indigènes et corrompt les intellectuels.

Les personnages du *Le Sommeil du juste* sont à l'image de ceux de *Don Quichotte* : ils militent pour une société libre et juste où le métissage culturel ne saurait pas perçu comme une perversion mais comme une richesse qui participe à l'adhésion sociale

### 3.2. LA FONCTION SOCIALE

La dimension sociale de *Don Quichotte*, comme œuvre née dans un contexte social caractérisé par l'injustice et le banditisme trouve son écho dans *El Euldj, captif des barbaresques*

---

<sup>194</sup> -Bouguerra Mohamed Ridha, Bouguerra Sabiha, Histoire de la littérature du Maghreb, éd ellipses, 2010,p.32.

et le *Sommeil du juste*. En effet, Chukri Khodja et Mouloud Mammeri en trouvent un moyen de relire la société algérienne selon le schéma archétypale de *Don Quichotte*. L'hypotexte cervantin permet à Chukri Khodja et Mouloud Mammeri de dénoncer une société conservatrice et conformiste où l'individu est voué à l'esclavage ou à la déculturation. Pour cela, les deux auteurs mettent en évidence le discours stéréotypé de l'idéologie coloniale pour dénoncer l'exclusion sociale du personnage de « l'indigène ».

### 3.2.1. LA STEREOTYPIE COMME PROCEDE D'EXCLUSION SOCIALE

La stratégie discursive mise en place par les deux auteurs consiste à réactiver certains stéréotypes relatifs à « l'indigène » pour dire l'exclusion sociale de ce dernier dans toutes ces formes. Dans *El Euldj, captif des barbaresques* l'auteur reprend presque la totalité des attributs utilisés dans le discours colonial pour dire le barbaresque : despote, cruel, sanguinaire et esclavagiste pour ne citer que ceux là. Chukri Khodja fait mine de se soumettre à cette image stéréotypée du barbaresque pour mieux atteindre le lectorat français. Pour cela, l'auteur ne critique ni ne conteste cette représentation grotesque du barbaresque et du Maure ; il s'en soumet extrêmement pour se montrer leur aberration et leur contradiction comme en témoigne le discours du Khodja Bach Ahmed sur la piraterie : « *la piraterie n'est pas de notre gouvernement, toutes les puissances l'ont tolérée et tous les peuples la pratiquent avec plus ou moins de succès.* » (ECB, 52) C'est l'un des rares moments duquel l'auteur dénonce l'image stéréotypée de la société barbaresque présentée comme un repaire de pirates vivant de rapines. Du reste, le barbaresque est perçu comme un hors la loi qui parcourt les mers pour tuer et violer sans distinction de nationalité.

Outre la représentation stéréotypée du barbaresque, l'auteur fait de la reprise du personnage du captif une stratégie discursive pour mettre en place certains stéréotypes relatifs aux captifs chrétiens. Ainsi, Bernard Ledieux et El Euldj sont présentés comme des vaincus enchaînés, des traîtres qui ont renié leur religion. Ils sont des êtres haineux, méprisants et malhonnêtes. Autrement dit, l'auteur, prendre à son compte les stéréotypes relatifs au captif, et les fait adosser au personnage Bernard Ledieux. En cela, il est, comme Cervantès qui dénonce dans l'histoire intercalée du capitaine captif, l'héroïsme guerrier du captif jugé comme obsolète et en déphasage avec la société moderne.

Ces représentations négatives du barbaresque et du captif ont pour objectif l'exclusion politique et sociale de ces personnages, puisque l'image stéréotypée du barbaresque, présenté comme musulman fanatique et esclavagiste, sert à l'isoler d'avantage en en faisant l'ennemi éternel de la chrétienté. Quant au captif chrétien, il est à l'image de l'occident chrétien désirant s'emparer de la richesse de l'état barbaresque. Sa duplicité comme moyen d'existence contribue largement à sa représentation négative dans le texte. Enfermé dans cette vision stéréotypée que les barbaresques font de lui, il sombre dans la folie.

Dans le cas du *Sommeil du Juste*, l'apparition du nom de don Quichotte comme caractérisation du personnage Raveh pourrait à lui seul organiser tout un discours argumentatif sur l'Autre « l'indigène » et par extension agir comme un moyen d'exclusion sociale. En effet, le berbère Raveh, selon le Komisar Bonifas, est un « don Quichotte » qui mène combat contre la mission civilisatrice de la France dans son village de Kabylie. Le personnage du Komisar se sert de l'image archétypale et stéréotypée du chevalier à la triste figure pour « démontrer » le combat donquichottesque que mène ce personnage pour rétablir la justice sociale dans le village. Il cherche à enfermer le personnage de Raveh dans cette vision stéréotypée du chevalier errant pour le discréditer aux yeux des habitants du village et pour le limoger du poste d'Amin. Elle pourrait aussi servir à démythifier le personnage Kabyle représenté dans les écrits coloniaux comme rebelle et révolté.

Or, contrairement à l'image stéréotypée dans laquelle le personnage du Komisar enferme l'indigène, l'auteur déprogramme le stéréotype du Kabyle présenté comme individualiste, fourbe, lymphatique et inéducable dans les écrits coloniaux, en nous donnant à voir un Kabyle honnête, travailleurs, sociable et nationaliste. Même constat pour le personnage d'Arezki qui est présenté comme un personnage incarnant la France civilisatrice, magnanime, humaine et fraternelle. Son stéréotype d'intellectuel acculturé défendant les idéaux de la France véhiculés dans les romans français classiques est vite mis en échec par l'auteur qui nous donne à voir un intellectuel déçu par la culture française retourne dans sa propre culture. Ce retour salvateur fait écho à celui de don Quichotte, qui vaincu par le chevalier de la Blanche Lune, retourne dans son village, et reconnaît, sur son lit de mort, qu'il était floué par les romans de chevalerie. L'auteur

se sert de ce motif pour mettre en exergue les conséquences désastreuses de l'aliénation et de l'acculturation sur l'intellectuel algérien.

Deux mondes sont donc représentés dans le roman. Le monde de l'indigène, largement quichottisé et le monde du colon présenté comme salvateur. Mais dans ces deux mondes d'hommes, le personnage féminin fait figure de l'absence.

### 3.2. 2. ZORAIDE/DULCINEE : FIGURES DE LA CONDITION FEMININE EN ALGERIE

Tout lecteur de *Don Quichotte* est interpellé par le traitement de Cervantès de la condition féminine. Tantôt invisible et inaudible, à l'image de Dulcinée, tantôt transgressive et résistante, à l'image de Zoraïde et d'Ana Félix. Néanmoins, Cervantès fait de Dulcinée, malgré son absence dans la fiction, « *le moteur- du questionnement des croyances et de la foi religieuse.*<sup>195</sup> », de la Duchesse, la porte parole des femmes nobles, de Zoraïde la voix de mauresques enfermées, d'Ana Félix la voix des Morisques expulsés injustement pour ne citer que celles-ci. En outre, la religiosité dans *Don Quichotte* s'exprime souvent à travers des voix féminines. Estrella Ruiz-Galvez Priego écrit à ce propos :

*Dans le Quichotte, la religiosité qui s'exprime (...) est toujours une religiosité féminine. Celles qui expriment un sentiment religieux sincère et profond, ce sont des femmes et des femmes dans la situation de néophytes-les deux mauresques de don Quichotte en premier lieu-Ana Félix et Zoraïde*<sup>196</sup>.

Le personnage féminin de Cervantès est sincère et honnête. Il est guidé par la religion et mué par le sens du sacrifice pour les siens. Cervantès ne manque pas en revanche d'en signaler la marginalité et l'enfermement, notamment les deux mauresques Zoraïde et Ana Félix.

Dans *El Euldj, captif des barbaresques* et *Le Sommeil du juste*, la condition féminine ne semble guère faire écho à celle de *Don Quichotte*. On assiste à une mise à distance du personnage féminin à travers l'occultation de sa parole et même de son existence.

C'est ainsi que le discours dans les deux romans sur la condition féminine est un discours masculin. Dans *El Euldj*, Zineb n'existe qu'à travers le discours de son père sur sa probable relation avec le captif chrétien. Autrement dit, c'est son amour pour le chrétien captif qui la fait

<sup>195</sup>-Claude Allaigre, Nadine Ly ? Jean-Marc Pelerson, *Don Quichotte de Cervantès*, op.cit.,p126.

<sup>196</sup>-Estrella Ruiz-Galvez Priego, *Don Quichotte de la Manche dans la Manche*, éd L'Harmattan, Paris, 2007, p.92.



sortir de l'anonymat. Même si elle devient l'épouse du renégat français, il n'en demeure pas moins que son image de femme absente l'emporte sur le reste, elle disparaît dans le reste du roman.

Néanmoins, sa soumission aveugle pour l'amour de l'Autre la rend coupable de trahison et lui confère désormais le statut de la femme pécheresse. Par ailleurs, la négation du sentiment de l'amour et sa confusion avec la sexualité par le père expose Zineb à la colère de son père qui la force à se marier avec le captif chrétien devenu musulman de force.

*Ismail Hadji avait été averti par Lalla Zoubida, sa femme, que leur fille, Zineb, manifestait un certain trouble lorsque Bernard Ledieux, appelé par les travaux domestiques, faisait son apparition dans la maison. Souvent, lui avait-elle expliqué, je la surprends cachée, le visage empourpré ne la laissait pas indifférente ; elle s'en est amourachée. Peut-être est-elle enceinte ? (ECB, 82)*

Cette citation réactive certains stéréotypes relatifs au Maure et au Chrétien. En effet, le Maure est sexiste et macho comme le témoigne l'attitude du père à l'égard de sa fille Zineb. Le comportement du père nous révèle beaucoup sur la place qu'occupe la femme dans la société de la Régence ainsi que le poids de la religion. La femme est essentiellement assimilée à la fécondité et aux travaux ménagers. Pis encore, elle est, aux yeux du Maure, tentatrice et pécheresse. Cette représentation émane d'une interprétation erronée de la religion : La femme est Ève qui incarne le péché et le vice.

En ce sens, la violence sur Zineb, l'héritière de Zoraïde, fait changer le statut de la femme mauresque, habituellement choyée par son père, au statut de la femme victime d'une société sexiste. En outre, l'amour dans El Euldj est un amour raisonné dans la mesure où Bernard Ledieux comme Zineb cherchent à s'affranchir de leur « esclavage ». Aussi, leur union reste tributaire de la négation de l'identité de l'un deux, notamment Bernard Ledieux qui doit abjurer sa religion pour se conformer à l'identité de l'Autre. Là encore l'auteur parodie le thème de la conversion mais le conteste partiellement : alors que le captif de Don Quichotte recouvre sa liberté grâce à la conversion de la mauresque Zoraïde, Bernard Ledieux la recouvre grâce à sa conversion à l'Islam. Or, l'échec d'une conversion mais aussi l'échec d'une repentance mal appréhendée. Cette conversion n'est possible ni dans le roman de Chukri Khodja ni dans celui de

Cervantès. Dans chacun d'eux le principe de l'altérité n'est pas reconnu et par conséquent le métissage culturel est perçu comme dangereux et pervers.

En outre, le chrétien, à l'image de Bernard Ledieux, est représenté comme un personnage impudique et libertin, qui arrive facilement à conquérir le cœur de la femme mauresque. Le personnage Latif Effendi dit à ce propos : « *les captifs sont des hommes, ils ont même une finesse de traits et de caractères qui ne doivent pas déplaire à nos femmes.* »(ECB, 84) Cette représentation du chrétien semble une parodie de l'hypotexte cervantin dans lequel le père de Zoraïde accuse, lors de l'évasion de sa fille avec le captif, les chrétiens d'impudicité :

*N'allez pas imaginer que ce qui l'a fait changer de religion c'est d'avoir cru que la vôtre vaut mieux que la nôtre ; non c'est appris que chez vous on se livre à l'impudicité plus librement que dans notre pays. (DQI, 41,409)*

L'image du chrétien impudique est largement répandue dans l'imaginaire arabe de l'époque, et elle persiste jusqu'à nos jours. De même que le maure et l'arabe sont présentés comme des hypersexués et polygames.

Dans *le Sommeil du juste*, l'apparition du nom du mythe de don Quichotte devrait suggérer celui de Dulcinée dans la mesure où ils forment un couple organique. Néanmoins, aucune présence féminine n'est signalée au côté du personnage donquichottesque de Raveh. Mais qu'en est-il de son absence dans le roman de Mouloud Mammeri ? La stéréotypisation de la figure de don Quichotte entraîne-t-elle une modification au niveau de ces priorités ? Rappelons d'abord l'hypotexte avant d'y répondre.

Chez le don Quichotte espagnol, la présence du personnage féminin à ces côtés est indispensable, car « *le chevalier errant sans amour était un arbre sans feuilles et sans fruits, un corps sans âme.* » (DI, I, 54) Le choix de « la dame de ses pensées » obéit chez don Quichotte à une exigence de la chevalerie errante qui préconise que chaque chevalier doit avoir une dame auquel il dédie ses exploits. C'est en ces termes que le chevalier à la triste figure justifie son choix : « *Si (...) je rencontre par là quelques géants (...) que je le renverse du premier choc (...) ne serait-il pas bon d'avoir à qui l'envoyer en présent, pour qu'il entre et se mette à genoux devant ma douce Maitresse...* » (DQI, 1,54) Dulcinée est plus qu'un simple personnage féminin, elle est « *érigée en élégante et douce dame de ses pensées en la raffinant dans l'alambic de son*

*idéalisme*<sup>197</sup> » écrivent Claude Allaire, Nadine Ly et Jean Marc Pelorson. Telle est donc la place de Dulcinée auprès de don Quichotte, Malgré son absence dans la fiction (un personnage inventé par don Quichotte) ? Dulcinée au centre de toutes les aventures et les croyances religieuses de don Quichotte. Elle devient un motif qui alimente la folie quichottesque.

Dans *le Sommeil du juste*, l'absence de Dulcinée fait partie, d'une part du contexte culturel dans lequel est transposé don Quichotte, un contexte caractérisé par le sexisme. Car dans la société algérienne ancienne et même contemporaine, la femme n'est qu'allégoriquement citée (remplacée souvent par un être inanimé). D'autre part, son absence serait liée au caractère de don Quichotte « algérien » dont la gloire n'est pas sa priorité. Raveh (le don Quichotte algérien) n'est pas un personnage à caractère épique, c'est-à-dire mué par la gloire, il est un indigène algérien qualifié par ironie de « don Quichotte » par le colon du village M. Bonifas, c'est donc un « don Quichotte » malgré lui. En plus, le contexte de colonisation caractérisé par une violence inouïe contre l'indigène, étouffe toute sensation d'amour ou de joie. La priorité du don Quichotte algérien serait de préserver l'âme kabyle de l'acculturation française.

Une autre explication plausible serait celle d'une Dulcinée allégorique que le personnage de Raveh rêve d'elle mais sans la nommer. Autrement dit, Dulcinée serait l'Algérie que Raveh tente de désenchanter de l'acculturation française. La grotte de Montésinos dans laquelle la dame de pensée de don Quichotte est détenue prisonnière par les enchanteurs serait la nuit coloniale dans laquelle l'Algérie sombre depuis la colonisation.

Au terme de cette lecture interprétative des deux textes, nous dirons que le choix de l'hypotexte cervantin n'est ni fortuit ni innocent. La société algérienne de la période coloniale est lue à travers l'image archétypale de Don Quichotte et du captif (naturalisé français) repris dans le même contexte historique (celui de la Régence d'Alger). Transposé dans l'Algérie de la colonisation française, l'hypotexte cervantin a servi donc à dénoncer l'idéologie raciste du pouvoir établi. Chukri Khodja ne fait pas évader son captif du bagne d'Alger, il en fait un renégat qui sombre dans la folie à la fin du roman. Mouloud Mammeri fait de Raveh le digne héritier de don Quichotte en en faisant un résistant farouche contre l'idéologie colonialiste.

---

<sup>197</sup>-Allaire Claude, Ly Nadine, Pelorson Jean-Marc, Don Quichotte de Cervantès, op.cit.p.60.

De ce fait, les deux auteurs se servent de l'image de *Don Quichotte* comme symbole de résistance contre la colonisation française, perpétuant ainsi l'image de don Quichotte comme symbole tutélaire de résistance du XXe siècle. De fait, la figure cervantine permet donc d'inaugurer une réflexion sur l'idéologie coloniale exercée sur la population indigène. Les deux textes semblent partager le contexte historique dans lequel est né Don Quichotte où l'injustice et l'intolérance y régnaient. Quoique la résurgence de l'hypotexte diffère dans les deux romans, elle en offre aux deux auteurs la possibilité d'interroger l'histoire de l'Algérie de la colonisation, avec ses représentations, ses conventions et ses stéréotypes.

### CONCLUSION PARTIELLE

À la fin de cette première partie sur la transposition du roman de Cervantès dans le roman algérien colonial, une conclusion s'impose : la présence de *Don Quichotte* y est timide mais concrète. Chukri Khodja et Mouloud Mammeri ont choisi, chacun de son côté, d'actualiser ce dont -ils ont besoin du roman de Cervantès. Alors que Chukri Khodja transpose *l'histoire du captif* de Don Quichotte dans le contexte historique de la Régence d'Alger pour dire l'assimilation forcée de l'Autre différent ; Mouloud Mammeri actualise la figure de don Quichotte et s'en sert comme une figure tutélaire de la résistance contre l'idéologie coloniale. Les deux écrivains ont vu donc dans *Don Quichotte* un texte fondateur qui leur permet d'inaugurer une réflexion critique de la société algérienne à la période coloniale.

Mais la transposition de *Don Quichotte* va-t-elle changer de forme et de signification dans la période postcoloniale, notamment dans la littérature des années quatre-vingt-dix, plus communément appelé « la littérature de l'urgence » ? Reprendra-t-elle toute la richesse de *Don Quichotte* où choisit-elle une thématique bien précise ? La figure de don Quichotte sera-t-elle reprise comme une simple image stéréotypée ou recouvre-t-elle son statut mythique ?

Autant de questions auxquelles nous tenterons de répondre dans la partie suivante par une étude analytique de la transposition de *Don Quichotte* dans la littérature algérienne postcoloniale.

## **TROISIÈME PARTIE**

### **LA TRANSPOSITION DE DON QUICHOTTE DANS LA LITTÉRATURE DE LA PÉRIODE POST-COLONIALE**

## INTRODUCTION PARTIELLE

La littérature algérienne de la période post-coloniale, et plus particulièrement celle des années quatre vingt-dix, est la période de *Don Quichotte* par excellence. Cette période se voit l'émergence d'une nouvelle littérature dite de « l'urgence » qui selon Rachid Mokhtari englobe « *la masse des témoignages romancés sur la tragédie du terrorisme islamiste*<sup>198</sup> ».

Les textes d'Assia Djebar, *Vaste et la prison* (1995), le recueil de nouvelles de Younil *l'œil du chacal* (2000) et l'œuvre théâtrale de M'Hamed Bengattaf *Quichotte, l'homme qui n'y était pour rien* (2003) rentrent dans ce sillage.

Les raisons de la fascination de ces auteurs pour la figure de don Quichotte sont nombreuses. Parmi celles-ci figure très semblablement le rapport à la folie livresque et à la résistance mais aussi la perception d'une parenté entre certaines figures féminines cervantines telles que Zoraïde et Dulcinée et des personnages féminins de notre corpus.

Ce constat nous amène à poser les questions suivantes : est-il approprié de transposer un texte aussi universel et complexe que *Don Quichotte* dans des textes qui s'inscrivent dans cette lignée de « l'urgence » ? La société algérienne de cette période pourrait être lue à travers l'image archétypale de *Don Quichotte* ?

Par un souci méthodologique, nous étudierons dans le premier chapitre la transposition de *Don Quichotte* chez Assia Djebar et Younil. Le second sera réservée à l'analyse de l'œuvre théâtrale de M'Hamed Benguettaf. Cela nous permettra de comparer la conception de l'œuvre cervantine entre l'écriture féminine et celle « masculine ».

---

<sup>198</sup>-Mokhtari Rachid, *le nouveau souffle du roman algérien*, Essai sur la littérature des années 2000, Chihab éditions, 2006, p.11.

## CHAPITRE1

### LA TRANSPOSITION DE DON QUICHOTTE DANS LA LITTÉRATURE DE « L'URGENCE »

#### 1.1. ASSIA DJEBAR : *VASTE EST LA PRISON*

Tout différent du roman de Chukri Khodja, qui fait montre d'une grande économie dans la reprise de l'histoire du captif, le roman d'Assia Djébar *Vaste est la prison* (1995) semble restituer presque toute la richesse de cette l'histoire intercalée, notamment dans l'ouverture de la troisième partie intitulée « fugitive et ne le sachant pas »

*Ils sont quatre, et lorsque de la fenêtre close sort le message suspendu au bout d'un roseau, ce n'est qu'au quatrième homme qu'il est destinée... Les quatre sont captifs et ils ont sans doute une piètre allure, sauf ce quatrième qui reçoit la missive en langue arabe, pour lui mystérieuse, et qu'accompagne une coquette somme d'or. Cette écriture en langue autochtone, que traduira un renégat mis dans le secret, vient d'une femme cachée de haute naissance, seule fille de son père riche, et fille aimée. (VP, 167)*

Cette citation s'offre comme un résumé qui sert vraisemblablement d'appui au commentaire qu'il sous-entend selon Catherine Durvyé<sup>199</sup>. En d'autres termes, le récit djébarien entretient une relation métatextuelle avec le récit cervantin selon la terminologie de Gérard Genette. Reste qu'elle ne nous renseigne pas des tribulations antérieures du captif, notamment sa participation à la bataille de Lépante et sa captivité par les corsaires d'Alger. La reprise de l'hypotexte se fait uniquement au moment de sa captivité. Mais il n'empêche pas que l'intertextualité cervantine émaille tout le récit d'Assia Djébar.

#### 1.1.1. LE REPERAGE INTERTEXTUEL

##### 1.1.1.1. Les indices paratextuels

Le roman d'Assia Djébar présente un appareil paratextuel qu'il faut interroger pour montrer toute l'ampleur de l'actualisation de *l'histoire du captif*. Il y a d'abord le titre du roman qui est révélateur est emprunté à une chanson berbère « *Vaste est la prison qui m'écrase/ D'où me*

<sup>199</sup> - Durvyé Catherine, *Les réécritures*, éd Ellipses, Paris, 2001, p.111.



*viendras-tu délivrance ?* » Visiblement, aucun contrat paratextuel officiel ne le lie au titre de l'hypotexte « *où la captif raconte son histoire* », même si l'on peut rapprocher officieusement le mot « prison » de celui de « captif ».

Or, l'intertitre de la troisième partie du roman « *fugitive et ne le sachant pas* » fait allusion à un personnage important de l'hypotexte. Il s'agit de la mauresque Zoraïde, fille du richissime Agi Morato. Car dans l'hypotexte, le mot « fugitive » est déjà une caractérisation de la mauresque. Il a aussi « *une dimension intertextuelle*<sup>200</sup> » qui oriente de façon décisive le lecteur vers cette figure féminine.

Aussi, la quatrième de couverture est un indice paratextuel qui nous oriente dans notre repérage de l'intertexte cervantin. En effet, le vocable « fugitives » est une caractérisation de toutes les femmes qui fuient l'oppression et luttent pour la liberté. « *Et d'autres figures peintes comme des « fugitives et ne le sachant pas ».*(Quatrième de couverture) Elles seraient de nouvelles réincarnations de la mauresque Zoraïde ou, du moins, des Zoraïde et ne « le sachant pas encore. »

Néanmoins, la précaution que prend Assia Djébar dans le paratexte du roman sera abandonnée dans le texte qui foisonne de références directes à l'hypotexte cervantin.

### **1.1.1.2. Les indices textuels**

#### 1.1.1.2.1 Des thèmes donquichottesques

##### a. L'enfermement

L'analogie la plus évidente entre les deux textes réside dans le thème principal qu'ils ont en commun : l'enfermement. Ainsi, dès l'ouverture de la troisième partie « *fugitive et ne sachant pas* », l'éclairage est mis aussitôt sur l'enfermement de Zoraïde :

(...) *quelque part sous une fenêtre aveugle : signal d'alarme d'une Algéroise peut-être pas forcément la plus belle, ni la plus riche, ni la seule héritière de son père, non, mais sûrement une femme enfermée.*  
(VP, 167)

---

<sup>200</sup> -Jouve Vincent, l'effet-personnage dans le roman, PUF, Paris, 1992, p. 49.

Dans cette citation, l'auteur procède au changement de nationalité de Zoraïde, ce qui est considéré par Genette comme « *l'effet de transposition diégétique plus massive*<sup>201</sup> ». En effet, la mauresque Zoraïde devient une Algéroise ordinaire, mais enfermée tout comme son modèle de référence. C'est autour du mot « enfermée », que va s'organiser la stratégie de l'auteure qui consiste à s'en servir pour traiter le thème de l'enfermement. En effet, Assia Djébar recentre son action sur l'enfermement de Zoraïde que sur celui du captif. « *A force d'épier en cachette les infortunés du monde (...) l'inconnue, de sa prison fermée et dorée, ose si audacieusement amorcer le dialogue.* » (VP, 167). C'est donc Zoraïde qui agit, celle qui amorce, malgré les interdits, le dialogue avec l'autre différent. L'autre n'est pas vraiment « Autre » puisqu'il fait partie de notre héritage culturel.

*Le dialogue avec l'autre : non point surtout parce qu'il est autre, mais, parce que, sachant déceler sous les oripeaux de la transitoire déchéance, véritables noblesse et dignité d'homme (dignité du héros de Lépante)... »*  
(VP, 168).

Ici, l'auteure arrime l'histoire du captif à la vie personnelle de Cervantès. Donc, l'enfermement est indigne du « soldat de Lépante » qui, à Alger, engendre le premier roman moderne. « *J'imagine, pourquoi pas, que cette entrée de l'Algérienne dans le premier grand roman de la modernité a réellement eu lieu à Alger, entre 1575 et 1579 ...* » (VP, 167).

Le référent historique, qui apparaît dans cette citation à travers l'évocation de la captivité de Cervantès à Alger, permet à l'auteure de revendiquer la part algérienne de *Don Quichotte*, soulignant que l'entrée de « l'algérienne Zoraïde » renforce la thèse selon laquelle la naissance du premier grand roman de la modernité a eu lieu bel et bien à Alger. Mais, Assia Djébar conteste partiellement *l'histoire du captif* à travers le portrait prosaïque qu'elle donne de son personnage féminin. « *Cette algérienne n'est peut-être pas forcément la plus belle, ni la plus riche, ni la seule héritière de son père, non, mais sûrement une femme enfermée.* » (VP, 167)

Encore une fois, l'auteure conteste l'hypotexte en faisant échapper sa Zoraïde de la réalité de l'enfermement et la fait entrer dans la fiction libératrice de *Don Quichotte* ; en effet, Zoraïde se sert de l'espace de liberté offert par le roman cervantin pour se rebeller contre l'autorité parentale et transgresser les lois scélérates de la société. « *Elle se saisit du rôle fou : se poser en libératrice*

---

<sup>201</sup>-Genette Gérard, *Palimpsestes*, op.cit., p.411.

*de se qui s'aventure avec elle dans la transgression ultime.* ». (VP, 168) Cette transgression du personnage féminin serait donquichottesque dans la mesure où elle ne se réalise qu'à travers la folie et l'aventure avec l'autre, comme si la transgression n'est possible qu'avec l'autre, parodiant ainsi la démarche de don Quichotte qui, pour transgresser l'ordre établi, choisit le personnage féminin de Dulcinée pour la rendre témoin de ses exploits chevaleresques.

Par ailleurs, Zoraïde serait une Dulcinée inversée dans la mesure où elle revendique son statut de personnage à part entière qui agit. À cet égard, elle se donne la voix et amorce le dialogue avec le captif, malgré l'enfermement. Ce dialogue qu'elle amorce avec l'Autre est synonyme de liberté pour les deux personnages, car, en libérant l'esclave-héros des bagnes d'Alger, Zoraïde se libère elle-même du père qui l'a privée de liberté.

#### b. La liberté

Poursuivant son intention didactique, Assia Djébar conteste cette fois-ci le traitement du thème de la liberté dans l'hypotexte. Si Zoraïde de l'hypotexte libère le captif, elle « *se libèrera elle-même du père qui lui a tout donné, sauf la liberté* » (VP, 168). Or, cette liberté reste tributaire de la conversion de la mauresque : le captif n'est libéré que quand Zoraïde se convertit dans la religion chrétienne, comme si la liberté serait rattachée à la religion chrétienne, seule capable de libérer l'être humain de son esclavage comme laisse supposer le texte cervantin.

Or, dans l'hypertexte, la liberté n'est pas synonyme de conversion, ni une rébellion contre le père, moins encore une trahison de la nation ; elle est synonyme de rébellion contre la suprématie de l'homme. Assia Djébar prône l'équilibre entre les deux sexes : un homme et une femme libres et non « femme libre et homme esclave ». Par ailleurs, la missive qu'elle envoie au captif est un acte libérateur du contexte « inquisitorial » dans lequel elle vit. C'est ce qu'affirme Simone Rezoug : « *Tout papier écrit dans la pénombre rameute la plus ordinaire des inquisitions.*<sup>202</sup> » Ici, l'écriture d'une femme est considérée comme un acte militant, synonyme de rébellion contre l'autorité du père.

La Zoraïde d'Assia Djébar n'a pas besoin de se convertir, ni n'a besoin d'une barque pour s'enfuir ; elle n'a besoin que d'« encre » pour dire sa soif de liberté. Elle revendique son

<sup>202</sup>-Rezoug Simone, « Mutisme et dialogue dans Vaste est la prison d'Assia Djébar », communication présentée lors du colloque international « confluence Méditerranéenne », Tunis, Tunisie, 1996.

nouveau statut de « scripteuse de *Don Quichotte* ». Or le chevalier à la triste figure, bien qu'il soit « *son premier témoin dans la chrétienté* », refuse cependant de la reconnaître comme telle, et « *ne recevra de lui qu'un regard sourd* ». Mais quelle autre issue ? La liberté est synonyme d'exil, un exercice de survie et de défi. « *Le couple de la Mauresque étrange étrangère-épouse chrétienne, c'est-à-dire ni libre, ni esclave- avec le soldat libéré des fers, mais point de la misère et des incertitudes.* » (VP, 169) C'est à partir de cette phrase que se termine le commentaire de l'auteur de *l'histoire du captif* et commence un éclairage différent de l'hypotexte. L'accent est mis désormais sur l'exil de Zoraïde.

### c. L'exil forcé

Après le commentaire de l'hypotexte, Assia Djébar fait intervenir une narratrice racontant à la première personne du singulier son histoire d'immigré en terre française, mais aussi pour raconter l'exil forcé des Morisques.

*La ville de ma famille, ex-Césarée, fut repeuplée de Morisques, par Centaines, de ceux qui, contemporains de Cervantès, sont expulsés en masse, définitive et profonde saignée que s'inflige l'Espagne au début du XVIIe siècle.(...) Ces familles ont donc fait le trajet inverse de Zoraïde, transportant leur foi mahométane pratiquée secrètement trois ou quatre génération durant, après 1492. Dans la cohue des exodes et les aventures de la mer, ils font figure à leur tour de transfuges. » (VP, 169)*

Cette citation n'est pas sans rappeler l'histoire de la mauresque Ana Félix que nous avons déjà étudiée dans le troisième chapitre de la première partie de notre étude. En effet, les indications temporelles ancrent le texte dans le contexte historique de l'inquisition et font allusion à l'expulsion des musulmans de Cordoue et de Grenade. Ces expulsés ont fait le trajet inverse de Zoraïde. Cela n'est pas sans rappeler l'histoire intercalée d'Ana Félix qui, après avoir pourchassée d'Espagne, se réfugie en Algérie. Bien qu'aucun personnage de cette histoire intercalée ne soit cité explicitement dans cette partie du texte d'Assia Djébar, les allusions implicites émaillent une grande partie du discours de la narratrice dans la troisième partie du roman. Tout comme Ana Félix qui raconte au vice roi les circonstances de son expulsion ; la narratrice se raconte et raconte le drame des familles morisques expulsées.

*La ville de ma famille, ex-Césarée, fut repeuplée de Morisques, par centaines, de ceux qui, contemporains de Cervantès, sont expulsés en masse, définitive et profonde saignée que s'inflige l'Espagne au début du*

*XVIIe siècle. Ils trouvèrent refuge dans les cités du Nord maghrébin. (VP, 169)*

Nous voyons ici que l'auteure ne se contente pas de dire l'enfermement de la femme algérienne, digne héritière de Zoraïde, mais encore de prendre la parole pour évoquer l'exil forcé des Morisques qui se sont réfugiés dans les pays du Maghreb et leur l'héritage perdure toujours. Or, des siècles après, il ne reste de cet héritage andalou que quelques détails dans les broderies des costumes féminins et surtout dans la musique dite « andalouse ». C'est ce qu'affirme la narratrice :

*Ainsi reçus-je, au cours des étés de ma première enfance, au milieu des brodeuses, des chanteuses, odalisques jeunes ou vieilles de cette cité fermée sur elle-même, où seul le luth pouvait se plaindre haut, cette lueur vacillante qui traversa les siècles et perpétua la lumière de l'Andalousie des femmes. (VP, 170)*

Par ailleurs, Assia Djebar se sert de cette histoire intercalée parce qu'elle a de tragiques résonances dans l'Algérie d'aujourd'hui ; elle la transpose dans le contexte de la violence terroriste ou les gens n'ont le choix qu'entre l'exil où la mort. L'exil forcé des Morisques trouve donc son écho dans celui des familles algérienne, fuyant le terrorisme, se refuge dans d'autres pays. Telle Ana Félix qui, sous les menaces de l'inquisition, se refuge dans Alger du Dey espérant trouver de la protection, la narratrice, sous le pouvoir inquisitorial des terroristes, se refuge elle aussi en terre française. Un contexte politique identique que celui dans lequel se déroulent les deux récits : l'idéologie terroriste de l'Algérie de la décennie noire fait écho à celle de l'inquisition de l'Espagne du XVII<sup>e</sup> siècle. C'est pourquoi les personnages du récit djebarien semblent sortir tout droit de l'univers romanesque de l'hypotexte.

#### 1.1.1.2.2. LES PERSONNAGES

##### a. Zoraïde

Assia Djebar fait du personnage féminin de Zoraïde le personnage principal de son récit. C'est la même Zoraïde de l'hypotexte, avec un changement léger au niveau de son identité politique : la mauresque Zoraïde devient la première « algérienne » qui entre dans le premier roman de la modernité. Et c'est autour du mot « Algérienne » que va s'organiser encore une fois toute la stratégie de l'auteure : transposer la figure de Zoraïde dans le contexte algérien. En effet, Assia Debar conteste partiellement le récit du captif, notamment l'image exotique qu'il donne de

Zoraïde. « *La plus belle de toute la Berbérie* » (DQI, 40, 394). Pour l'auteure, elle n'est « *peut être pas forcément la plus belle, ni la plus riche, ni la seule héritière de son père, non, mais sûrement une femme enfermée* » (VP, 165) En plus du changement d'identité intertextuelle de Zoraïde, l'auteure fait changer la caractérisation de la mauresque : l'accent n'est pas mis sur son « être », c'est-à-dire sur son corps comme dans l'hypotexte mais sur son faire, c'est à dire son nouveau rôle de scripteuse de *Don Quichotte*.

#### b. Le captif

Le captif est un personnage a priori capital, mais relativement secondarisé dans le récit d'Assia Djébar : cela paraît étonnant dans la mesure où il est le personnage principal du texte de Cervantès. En réalité, cette relative mise à l'écart obéit probablement au mouvement féministe auquel appartient l'auteure.

Or, le fait de ne pas centrer l'action sur le captif ne prouve d'ailleurs pas qu'il joue un rôle mineur dans le texte d'Assia Djébar, au contraire, sans lui, Zoraïde n'aurait peut-être pas existé : le « faire » de Zoraïde est lié essentiellement à la condition d'esclavage du captif. Il n'en reste pas moins que le captif joue un rôle direct dans le récit. Il est l'objet d'une compassion « véritables et dignité d'homme (dignité du héros de Lépante » (VP, 167-168), mais aussi le destinataire du dialogue de Zoraïde.

#### c. Don Quichotte

Le chevalier à la triste figure est discret dans les deux textes. Il est dans *l'histoire du captif* un simple spectateur qui écoute un récit auquel il ne participe pas ou bien se révèle impuissant à y participer selon Arturo et Carlos Horcajo<sup>203</sup>. Même sort réservé à don Quichotte dans le récit d'Assia Djébar où le chevalier à la triste figure n'apparaît qu'une seule fois. « *Et le Chevalier à la Triste Figure s'érige son premier témoin en chrétienté (...)* » (VP, 168) Son absence dans le récit d'Assia Djébar pourrait être liée au genre autobiographique de ce dernier qui privilégie la réalité au détriment de la fiction. Mais cela n'empêche pas l'auteure d'hériter de Cervantès cette technique narrative basée sur l'affirmation du sujet parlant.

---

<sup>203</sup> -Horcajo Carlos et Artoro, étude sur Don Quichotte de la Manche, éditions ellipses, 2006, p.37.

## 1.1.1.2.3. La narration

*Vaste et la prison*(1995) est le troisième volet du « Quatuor algérien » commencé après *L'Amour, la fantasia* (1985), *Ombre Sultane*(1987) et *Loin de Médine*(1991). Un volet que l'écrivaine le situe dans le genre autobiographique. L'émancipation de la femme et la quête d'identité en sont non seulement la thématique essentielle mais aussi le référent politique et social. Dans son texte, elle revisite l'histoire de la colonisation à travers des voix exclusivement féminines, qui peignent l'Algérie des femmes de la colonisation et celle d'aujourd'hui. C'est un roman qui évoque également la condition de la femme algérienne : réclusion, mutisme, misère, mais aussi sa prise de conscience et sa révolte contre le pouvoir patriarcal jugé oppressif.

Sur le plan structural, la structure de l'œuvre d'Assia Debar n'est pas linéaire comme c'est le cas chez Cervantès, dans le sens où l'histoire ne suit pas un cheminement chronologique ce qui constitue déjà une différence de taille avec l'hypotexte. Or, le récit de l'ouverture de la troisième partie semble organiser de la même façon que celui de Cervantès : la structure narrative de ce récit semble superposable à celle de l'histoire du captif dans la mesure où l'auteure ne fait que commenter le texte de Cervantès d'où la préservation du cadre spatio-temporel et des personnages principaux de l'hypotexte. Malgré cela, l'auteure transgresse l'ordre chronologique de l'hypotexte en commençant son résumé qu'à partir du l'emprisonnement du captif. Rien n'est dit sur les circonstances de la captivité du personnage du captif bien que le récit fasse référence à la bataille de Lépante. Le récit d'Assia Djébar apparaît ; à cet égard, comme une histoire intercalée par rapport au monde imaginaire dans lequel est écrit *Vaste est la prison*, car l'ouverture de la troisième partie se déroule dans un monde plus réel, basé sur une réalité historique comme en témoignent les événements datés tels que la référence à la date de la captivité de Cervantès « entre 1575 et 1579 », la chute de Grenade en « 1492 » et l'expulsion des Morisques.

Sur le plan esthétique, l'intention autobiographique du récit d'Assia Djébar s'affiche clairement : d'abord par la déclaration d'intention de l'auteure elle-même qui affirme dans un

entretien accordé à Lise Gauvin<sup>204</sup> d'une manière explicite l'appartenance de son roman au genre autobiographique.

*Vaste est la prison reste une écriture autobiographique mais cette rois joue sur trois langues, pas sur deux puisque la grand-mère revient, dans sa jeunesse, et que d'ailleurs « Vaste est la prison », c'est le début d'une chanson berbère. Je suis sur une double perte<sup>205</sup>.*

Ensuite, cette intention se matérialise dans le texte par l'intrusion de la narratrice dans le récit : « *J'imagine, pourquoi pas, que cette entrée de l'Algérienne dans le premier grand roman de la modernité a réellement eu lieu à Alger, entre 1575 et 1575.* »(VP, 167) Le « je » de la narratrice assure-t-il à ce récit le caractère autobiographique ? A en croire, la narratrice, elle n'a « *ni volonté de parler d'elle-même à la première personne, puisqu'elle parle du « je » comme d'un personnage.*<sup>206</sup> » Cette précision de Fatah Adrar tire sa légitimité dans la déclaration de la narratrice elle-même déjà citée au début du récit, et où la narratrice parle beaucoup plus de Zoraïde que d'elle-même : « *Ainsi reçus-je, au cours des étés de ma première enfance, au milieu des brodeuses, des chanteuses* » (VP, 170) Cette évocation de son enfance ne suffit pas de balancer le récit dans le genre autobiographique dans la mesure où il n'y a pas une identité entre auteur-narrateur-personnage selon la terminologie de Philippe Lejeune<sup>207</sup>.

Or, même si l'attention autobiographique y est, le récit d'Assia Debar n'appartient pas donc au genre autobiographique.

Sur le plan thématique, presque tous les thèmes et motifs quichottesques sont présents dans le récit d'Assia Djébar. Néanmoins, l'auteur substitue certains thèmes par d'autres comme celui de la conversion qui passe sous silence au profit de celui de l'écriture. Sur ce point, l'auteur modifie légèrement le rôle thématique de Zoraïde qui devient désormais la scripteuse de *Don Quichotte*.

Sur le plan narratif, Le récit d'Assia Djébar semble imiter *l'histoire du captif* dans la mesure où la narration, du moins au début, est ultérieure assurée par un narrateur hétérodiégétique, quoique l'auteure perturbe la chronologie (l'ordre de la narration n'est pas homologue à l'ordre

<sup>204</sup>-À consulter l'annexe 4 pour lire l'entretien d'Assia Djébar avec Lise Gauvin sur son roman *Vaste est la prison*.

<sup>205</sup>- Djébar, Assia : « Pourquoi j'écris ». In : Ernst peter Ruhe (ed.): *Europas islamische Nachbarn* (= Studien zu Literatur und Geschichte des Maghreb. 1). Würzburg : Königshausen und Neumann, 1993, p. 9-24.

<sup>206</sup>-Adrar Fatah, *Vaste est la prison* d'Assia Djébar : du genre biologique au genre littéraire, in *synergies Algérie* n°5, p.213.

<sup>207</sup>-Lejeune Philippe, *le pacte autobiographique*, Seuil, 1975, p. 26.



de la fiction) dans la mesure où Assia Debar ne commence le résumé de l'hypotexte qu'à partir du moment de l'emprisonnement du captif. «*Ils sont quatre, et lorsque de la fenêtre close sort le message suspendu au bout d'un roseau, ce n'est qu'au quatrième homme qu'il est destinée. Les quatre sont captifs et ils ont sans doute une piètre allure.*» (VP, 167) Tout comme son hypotexte, la vitesse de la narration n'est pas élevée comme en témoigne la description des captifs. Aussi, tout comme dans l'hypotexte, la narration dans le texte Djebarien passe de la forme hétérodiégétique à la forme homodiégétique (la narratrice raconte sa propre histoire : « je me compte. », « ma famille », « ma cité », « ma mère »).

Cette affirmation du moi féminin « *contribue à l'émergence d'une parole féminine autonome.*<sup>208</sup> », une parole à travers laquelle la narratrice exprime son propre point de vue sur la condition du personnage féminin de Dulcinée dans l'hypotexte cervantin. Cette narration subjective à la première personne du singulier serait une forme de responsabilité morale de l'héroïne envers son modèle de référence qui tous deux tentent de s'affranchir de leur enfermement par l'écriture.

Même si, sur le plan formel, l'essentiel du texte cervantin est effectivement retenu dans celui d'Assia Djébar, nous constatons néanmoins que l'auteur se réapproprie la figure de Zoraïde et nous la présente complètement métamorphosée ce qui nous laisse supposer que l'hypotexte a subi des transformations.

#### 1.1.1.2.4. Les pratiques transformationnelles

##### a. La transposition diégétique

L'ouverture de la troisième partie de *Vaste est la prison* est un exemple typique de la transposition diégétique : l'action est transposée de l'Algérie de la régence à l'Algérie d'aujourd'hui, celle de la violence terroriste. Assia Djébar se sert de cette ouverture comme un « récit meuble » pour dire, à travers la reprise de la figure de Zoraïde, la femme algérienne d'hier et d'aujourd'hui. Ainsi, Zoraïde devient la scripteuse de *Don Quichotte*, voire la première algérienne qui écrit. Ce changement de nationalité « *n'est le plus souvent que l'effet de*

<sup>208</sup> - Lamonde, Yvan Histoire sociale des idées au Québec, 1896-1929, Montréal, Fides, 2004, p.94.

*transpositions diégétiques plus massives.*<sup>209</sup> » Mais, il ne fonctionne pas comme une naturalisation de Zoraïde dans la mesure où elle est d'origine algérienne. Donc Assia Djébar ne fait que revendiquer l'identité algérienne de Zoraïde.

Un autre élément important de la transposition diégétique est l'âge de la Zoraïde du récit djébarien. Bien que ce dernier « *ne semble pas compter pour une variable diégétique très pertinente*<sup>210</sup> », Assia Djébar rapproche l'âge de son personnage de celui de son modèle de *l'histoire du captif* : toutes deux sont jeunes et célibataires. Mais, elle modifie considérablement leurs conduites. (nous y reviendrons avec plus d'analyse dans la transformation pragmatique)

Cependant, l'aspect physique de l'héroïne se veut différent de celui de son modèle « *peut être pas forcément la plus belle, ni la plus riche, ni la seule héritière de son père, non, mais une femme enfermée.* ». (VP, 167) Dans cette citation, le changement d'apparence de l'héroïne est accompagné de changement de statut social, un autre aspect que l'auteur contextualise dans l'hypotexte dans la mesure où la richesse ne sert pas à grand-chose si l'on est privé de liberté comme l'affirme la narratrice « *Le père (...) lui a tout donné, sauf la liberté* » (VP, 168) Mais la Zoraïde d'Assia Djébar agira-t-elle comme son modèle de référence malgré la différence de leur statut social ?

#### b. La transformation pragmatique

Sur le plan structural, l'action dans l'ouverture de la troisième partie de *Vaste est la prison*, n'est pas superposable, dans sa structure d'ensemble, à *l'histoire du captif*, car Assia Djébar ne respecte pas l'ordre et le découpage de son hypotexte :

*Zoraïde donc de retour, mais en sens inverse ; avec un récit nouveau du captif qui aurait pu être celui du fils libéré des prisons française d'hier, qui devient celui de la fille s'emparant du statut de la mère... (VP, 172)*

Les expressions « en sens inverse » et « un récit nouveau du captif » confirment la transposition pragmatique du récit de Cervantès. La Zoraïde de l'hypertexte fait le sens inverse de celle de l'hypotexte, ce qui entraîne inévitablement un changement de l'action de ce dernier.

<sup>209</sup> -Genette Gérard, op.cit, 431.

<sup>210</sup> -Gérard Genette, op.cit, p.423.

Ainsi, le premier procédé consiste à supprimer le début de *l'histoire du captif*, laquelle, rappelons-nous, commence par le départ du captif de la maison familiale, son engagement dans l'armée, sa participation à la bataille de Lépante et son emprisonnement par les corsaires d'Alger. Le récit d'Assia Djébar n'actualise *l'histoire du captif* qu'au moment de l'emprisonnement du captif procédant ainsi au resserrement de l'action de l'hypotexte. Là où Cervantès met 42 pages pour raconter *l'histoire du captif*, Assia Djébar n'en fait que 6 pages. Donc, l'auteur élimine des passages entiers et ne conserve que ce qui est en harmonie avec son projet d'écriture.

Le deuxième procédé consiste à inverser l'itinéraire de Zoraïde. Elle est de retour dans le récit d'Assia Djébar mais « en sens inverse » : la Zoraïde de l'hypertexte fait son entrée son *Don Quichotte*, tandis que la Zoraïde de l'hypotexte y sort. Autrement dit, la première rentre dans le monde fictionnel de *Don Quichotte* pour se faire scripteuse ; tandis que la deuxième s'évade de la fiction de *Don Quichotte* vers la réalité.

Par ailleurs, le fait que Zoraïde libère l'esclave chrétien et devient son épouse, cela ne l'affranchi pas de son enfermement « moral », même s'il reconnaît d'emblée les images de Marie-Mériem dans l'église, elle restera toujours l'étrange étrangère. « *Le couple de la Mauresque étrange étrangère-épouse chrétienne, c'est-à-dire ni libre ni esclave-avec le soldat libéré des fers, mais point de la misère et des incertitudes.* » (VP, 170) Selon Simone Rezoug, cette citation est bien « *la paraphrase interprétative qui donne un éclairage différent au texte premier.* <sup>211</sup> »

#### d. La transposition sémantique

La modification de la diégèse entraîne, dans le cas du récit d'Assia Djébar, inévitablement une modification de l'action mais aussi un changement de sens. Donc, L'intention transformatrice de l'auteur y porte aussi sur la signification. Assia Djébar conserve l'aventure de Zoraïde, mais elle l'interprète à sa façon. À cet égard, l'expression « récit nouveau du captif » entraîne inévitablement une modification sémantique de l'hypotexte comme le suggère l'adjectif

---

<sup>211</sup> -Rezoug Simone, *Dialogue et mutisme dans l'œuvre d'Assia Djébar*, communication au colloque « Confluences méditerranéennes », Tunis, janvier 1996.

« nouveau ». Reste à savoir quels procédés de la transformation sémantique utilise Assia Djébar pour interpréter l'histoire du captif ?

a. La motivation

Le premier procédé utilisé par Assia Djébar est la motivation simple, laquelle « *consiste à introduire un motif là où l'hypotexte n'en comportait, ou du moins n'en indiquait aucun.*<sup>212</sup> » A cet égard, l'auteur introduit le motif de l'écriture qui n'existe pas dans l'hypotexte. En effet, la « missive » que Zoraïde envoie au captif serait les premières traces d'une écriture fugitive d'une femme enfermée qui serait la première algérienne qui écrit. Nous sommes donc devant une interprétation de l'hypotexte dans la mesure où l'auteure présente le motif de la missive comme une transformation psychologique de la mauresque : l'écriture serait une délivrance du mutisme et de la claustration dans le roman de Cervantès où seules les voix du chevalier à la triste figure et de son écuyer sont audibles, une écriture fugitive : « *J'écris pour me frayer mon chemin secret dans la langue des corsaires français qui déhouillèrent Zoraïde de sa robe endiamantée* » (VP, 172).

Par ailleurs, Assia Djébar interprète la « missive » de la mauresque Zoraïde comme une écriture rebelle aux tendances contestataires. Simone Rezoug écrit à ce propos : « *tout papier écrit dans le pénombre rameute la plus ordinaire des inquisitions*<sup>213</sup>. » L'emploi du mot « inquisitions » est une référence subtile au contexte inquisitorial dans lequel est apparu *Don Quichotte*. En ce sens, Assia Djébar suggère, à travers sa reprise de la figure de Zoraïde, de décensurer l'écriture, notamment celle des femmes.

b. La valorisation du personnage féminin

Le deuxième procédé est la valorisation du personnage qui, selon Gérard Genette, « *consiste à lui attribuer, par voie de transformation pragmatique ou psychologique, un rôle plus important et/ou plus « sympathique », dans le système de valeurs de l'hypertexte, que ne lui accordait l'hypotexte.*<sup>214</sup> ». Dans le cas du texte d'Assia Djébar, l'effort de valorisation porte sur Zoraïde, auquel l'hypotexte accordait une valorisation négative : celle qui trahit son père, se convertit dans la religion du captif et s'enfuit avec lui. Or, Assia Djébar valorise Zoraïde et augmente son

<sup>212</sup> -Genette Gérard, op. Cit, p. 483.

<sup>213</sup> - REZOU, Simone, *Dialogue et mutisme dans l'œuvre d'Assia Djébar*. Communication présentée au colloque international à Tunis intitulé « Confluences méditerranéennes », Tunis, Tunisie, janvier 1996.

<sup>214</sup> - Genette Gérard, op. Cit, p.483.

importance. Elle en fait une femme courageuse capable de braver le danger. Mais reste que les motivations de Zoraïde sont bien les mêmes dans les deux textes : échapper à l'enfermement et devenir libre.

Par ailleurs, Assia Djébar modifie la trame de *l'histoire du captif* en faisant du captif un personnage de second plan. Elle modifie ainsi « *le rapport de valeurs établi par l'hypotexte*<sup>215</sup> » en procédant à une « *transmutation ambiguë des rôles : femme libre et homme esclave* » (VP, 168), c'est-à-dire elle inverse les rôles dans une société qui prône le machisme : la femme ordinairement vouée à l'enfermement, devient la femme libre, tandis que l'homme ordinairement libre, devient l'homme esclave.

Finalement, l'essentiel du texte de Cervantès est effectivement retenu dans le texte d'Assia Djébar, l'itinéraire de Zoraïde est presque le même : échapper à l'enfermement et au mutisme pour devenir libre. Le destin de Zoraïde permet à Assia Djébar de dire en son nom l'histoire de la première algérienne qui rentre dans le plus grand roman de la modernité.

## 1.2. YOUNIL : L'ŒIL DU CHACAL

Quoique tout différente sur le plan esthétique du texte d'Assia Djébar, l'étude de la transposition de *Don Quichotte* dans le recueil de nouvelles de l'écrivaine algérienne Younil ne diffère en rien par rapport au roman dans la mesure où la proximité dans le monde de la nouvelle littéraire « *serait ainsi un roman ce que l'un est au multiple*.<sup>216</sup> » Même si la nouvelle contient un nombre réduit de personnages, un cadre spatio-temporel élémentaire et une unité dramatique, et que le roman soit pluriel, polymorphe et polyphonique, leur proximité dans le monde de la fiction fait que les procédés d'analyse soient identiques. Mais d'abord il faut examiner le fonctionnement de ce recueil de nouvelles avant d'entreprendre une analyse intertextuelle.

*L'œil du chacal* est composé de sept chapitres qui ont pour titres : *Fantaisies d'ici et là*, *Petites corridas*, *Ballades algéroises*, *Fugue andalouse*, *Légende*, *Divagations macabres* et enfin *Chinoiserie*. Ces chapitres sont eux-mêmes subdivisés en micro-récits intertitrés. Ces intertitres sont obligatoires dans les recueils de nouvelles, et « *leur absence risquerait de prêter confusion*

---

<sup>215</sup> - Genette Gérard, op.cit, p. 484.

<sup>216</sup> -Ozward Thierry, *La nouvelle*, Hachette, Paris, 1996, p.10.

*en faisant croire à un récit continu.*<sup>217</sup> » Si le titre principal de l'œuvre de Younil n'a visiblement aucun lien avec celle de Cervantès l'ingénieur hidalgo don Quichotte de la Manche dans la mesure où il met en avant un animal « si négativement connoté », celle de Cervantès met en avant un livre selon Maurice Molho<sup>218</sup>, l'intertextualité cervantine est évidente d'abord dans les titres et les intertitres thématiques du cinquième chapitre ; ensuite dans la déclaration d'intention de l'écrivaine elle-même<sup>219</sup> qui s'explique l'attachement qu'elle a pour ce personnage universel :

*Oui, il est inhérent à l'Espagne que je porte dans mes sens. Je la chante avec Don Quichotte, Don Juan, les corridas, l'Andalousie. Dans le second recueil à paraître, j'ai une série de pièces où je mets encore en scène Don Quichotte. Je vais continuer dans cette veine (...) J'aime mélanger le réel, des personnages réels, des faits historiques : je les transforme, les transpose dans mes histoires imaginées. Ils sont prétextes à la création. Je suis portée sur l'histoire.*<sup>220</sup>

L'auteure affirme donc qu'elle est portée sur l'histoire et qu'elle retravaille et transpose don Quichotte et d'autres personnages dans son propre univers parce qu'ils sont prétextes à la création. De son côté, le critique, Abdelhamid Zoubir, enseignant-chercheur et angliciste algérien, écrit à ce propos : « *L'écrivaine algérienne Younil, dans son magnifique Œil du chacal, a écrit deux « Don Quichotte*<sup>221</sup> ».

Ces déclarations montrent bien la présence effective de l'intertexte cervantin dans le texte de Younil. Aussi, elles révèlent l'intention de l'auteur de transformer et de transposer le personnage cervantin afin de servir son projet d'écriture.

Dans le recueil de nouvelles de Younil, le personnage cervantin apparaît dans le cinquième chapitre intitulé « Légendes », à travers trois courts récits intitulés respectivement : *Don Quichotte* (pp.98-99-100), *Don Quichotte, Fantôme d'un Don Quichotte* (p. 101) et *Le moulin* (p. 101). L'intertextualité cervantine est évidente pour qui lit ce chapitre de *l'œil du chacal*, car

<sup>217</sup> -Genette Gérard, op.cit,p. 300.

<sup>218</sup> -Molho Maurice, « texte/paratexte : Don Quichotte », M. Moner et M. Lafon éditions. Le livre et l'édition dans le monde hispanique. XVIe-XXe siècles. Pratiques et discours textuelles, Université Stendhal-Grenoble III, 1992, pp.95-100.

<sup>219</sup> - À consulter l'annexe 4 pour lire l'entretien que Younil a accordé à Bouba Tabti-Mohammedi.

<sup>220</sup> - Rencontre avec Younil par Bouba Tabti-Mohammedi, Midi Libre2000.Disponible sur <http://docplayer.fr/3882950-Rencontre-avec-younil-par-bouba-tabti-mohammedi.html> (Consulté le 10 octobre 2016)

<sup>221</sup> - Zoubir Abdelhamid, Voyage dans la culture universelle : Shakespeare, Cervantès et nous, El Watan le 19 - 04 2007.[www.djazairess.com/fr/elwatan/66047+&cd=1&hl=fr&ct=clnk&gl=dz](http://www.djazairess.com/fr/elwatan/66047+&cd=1&hl=fr&ct=clnk&gl=dz) (consulté le 10 octobre 2016)

tous les personnages principaux du roman de Cervantès y sont repris : don Quichotte, Sancho Pança et Dulcinée. Notre analyse tentera de savoir comment et pourquoi ces figures cervantines y sont actualisées. Mais commençons d'abord à chercher cette intertextualité par l'interrogation de l'appareil paratextuel de ces micros-récits.

### 1.2.1. DON QUICHOTTE DANS LE PARATEXTE<sup>222</sup>

Notre étude se focalise essentiellement sur le cinquième chapitre de *l'œil du chacal* intitulé « Légendes » parce qu'il contient un appareil paratextuel fortement contaminé par l'intertexte cervantin. Il est subdivisé en huit micro-récits : *L'invité du diable*(*Don Juan*), *Don Quichotte*, *Fantasme d'un don Quichotte*, *le moulin*, *le sourire du vampire* (*Dracula*), *L'orchidée de Venise* (*Casanova*), *Lettre de Schérazade au roi* et enfin *La cinquième corde* (*Ziryabe*). A la question quel plaisir Younil éprouve t-elle à revisiter ces personnages mythiques et à les retravailler, elle répond : « *Un plaisir fou. Je n'ai pas lu Dracula ni rien sur Raspoutine. Je n'ai pas lu Les Mille et une nuits dans leur intégralité mais je les connais comme tout le monde, ils font partie de l'imaginaire collectif.*<sup>223</sup> » Cependant, notre étude portera uniquement sur les micro-récits du cinquième chapitre où l'appareil paratextuel semble lourd et qu'il faut interroger pour montrer toute l'ampleur de la reprise de l'hypotexte cervantin.

Dans le premier intertitre, la figure cervantine est nommée explicitement, ce qui laisse supposer que l'hypotexte cervantin y est présent de la plus riche façon. *Don Quichotte* est un sous-titre qui se réduit au seul nom mythique. Il est désigné comme nom propre fictionnel qui a pour fonction la création de « l'illusion référentielle<sup>224</sup> » chez le lecteur. C'est ce qu'affirme Vincent Jouve : « *Cette désignation « factuelle la plus directe » (...) dépend toujours de la complaisance herméneutique du récepteur*<sup>225</sup> », lequel, par irradiation, se rappelle du parcours du personnage cervantin. Mais, il remarquera sans doute que *Don Quichotte* est secondarisé, et que le récit est l'épopée de Dulcinée et de Sancho Pança.

<sup>222</sup> -Le paratexte est l'une des cinq fonctions transsexuelles définies par Gérard Genette dans *Palimpsestes* : titre, sous titre, épigraphe, préface, postface, note liminaire, prière d'insérer, constituent le paratexte d'une œuvre.

<sup>223</sup> -Midi Libre, rencontre avec Younil par Bouba Tabti-Mohammedi. [WWW.revues-plurielles.org/\\_upload/pdf/4\\_41\\_10.fdf](http://WWW.revues-plurielles.org/_upload/pdf/4_41_10.fdf) (consulté le 8juillet 2016)

<sup>224</sup> -Jouve Vincent, *l'effet-personnage dans le roman*, éditions PUF, Paris, 1992, p.111.

<sup>225</sup> -Genette Gérard, *Seuils*, éditions du Seuil, 1987,81.

Sur le plan thématique, « Don Quichotte » est un titre littéral (les intertitres sont considérés comme des titres qui appellent le même genre de remarques selon Gérard Genette) qui désigne sans détour le thème central du récit. Sur le plan sémantique, « Don Quichotte » se range parmi les titres « subjectaux<sup>226</sup> » qui désignent le sujet du texte.

Tout différend du premier intertitre, le second « Fantasma d'un don Quichotte » est constitué, sur le plan grammatical, du nom « fantasma » suivi de la préposition (d') et du syntagme « un don Quichotte » qui est composé à son tour de l'article indéfini (un) et du nom (don Quichotte). On remarque que le personnage cervantin est utilisé comme un nom commun. Cela pourrait s'expliquer par la notoriété de don Quichotte qui devient par antonomase un nom commun. C'est un titre thématique utilisé pour « indiquer le contenu global <sup>227</sup> » du texte, c'est-à-dire il appartient à la classe des titres « objectaux » qui, selon Leo Hoek, « réfèrent au texte lui-même<sup>228</sup> »

Sur le plan sémantique, le vocable « fantasma » qui signifie « *chercher à échapper à l'emprise de la réalité.*<sup>229</sup> » semble suggérer qu'il y aurait du donquichottisme en tout homme, incapable d'affronter la réalité. Et, de fait, l'auteur joue avec don Quichotte comme une image stéréotypée de l'homme contemporain. (Nous y reviendrons au cours de cette analyse)

Enfin, vient le troisième intertitre qui figure dans la même page que le précédent, *Le moulin*. Ce titre est un syntagme constitué de l'article défini « le » et du nom « moulin ». L'article défini donne l'impression du déjà lu. En outre, contrairement à l'intertitre du micro-récit précédent qui ne contient pas le nom du personnage cervantin, cet intertitre porte le personnage cervantin : Le moulin (don Quichotte). Omission involontaire ou volontaire, l'intertitre du troisième fragment renvoie directement à l'élément mythique de l'hypotexte cervantin.

Cet article pourrait évoquer dans l'esprit du lecteur l'aventure la plus connue de don Quichotte, celle des moulins à vent. Or, contrairement à l'hypotexte, cet élément mythique est privé de son complément « à vent », ce qui laisse le lecteur conjecturer sur le type de ce moulin.

<sup>226</sup> -Genette Gérard, op.cit, p.81.

<sup>227</sup> -Genette Gérard, op.cit, p.80.

<sup>228</sup> -Leo Hoek, cité par Gérard Genette dans *Seuils*, éditions du Seuil, Paris, 1987, p.80.

<sup>229</sup> - Le Petit Robert de la langue française, édition dirigée par Rey Alain et Rey-Debove Josette, Paris, Dictionnaires Le Robert, Paris, 1984, 1vol.



Est-il un élément mythique de l'hypotexte repris dans le récit de Younil où s'agit-il d'un autre moulin ?

Sur le plan grammatical, ce titre est constitué d'un syntagme nominal commençant par un article défini, ce qui donne l'impression du déjà lu. En outre, le fait que ce sous-titre du deuxième récit occupe la même page que le premier sous-titre du premier récit, donne l'impression qu'il s'agirait bel et bien de l'élément mythique « les moulin à vent » réactualisé dans le récit. D'autant plus, le sous-titre « le moulin » figure dans le cinquième chapitre intitulé « Légendes » où la figure mythique de Don Juan, de Dracula et de Don Quichotte, ce qui renforce d'avantage notre hypothèse de départ qui stipule que « le moulin » n'est que l'élément mythique de l'hypotexte cervantin.

Outre l'inscription de la figure cervantine dans les sous-titres des trois récits, l'épitéxte<sup>230</sup> est un autre élément paratextuel important pour mesurer le degré de la référence à l'hypotexte cervantin dans nos trois récits. A cet égard, l'héritage quichottesque est revendiqué par l'écrivaine elle-même qui n'hésite pas à rappeler son admiration à l'égard du roman de Cervantès bien qu'elle affirme qu'elle ne l'a pas lu : « *c'est un livre pour enfant avec des images du "Chevalier à la triste figure" qui sont restées imprimées en moi, elles ont accompagné mon enfance, mon adolescence.*<sup>231</sup> ». Ce qui nous laisse supposer que l'écrivaine reprend le personnage cervantin autant que stéréotype et non comme mythe.

En outre, elle exprime aussi son admiration à l'égard du personnage cervantin en affirmant : « *Il m'emplit. Aujourd'hui il revient car il m'habite depuis l'enfance. J'ai dû alors être très sensible à ce personnage revu et corrigé par les livres d'enfant que nous avons lus en abondance*<sup>232</sup> » Mais la figure cervantine ainsi que d'autres figures sont réactualisés et transformés selon la

<sup>230</sup> -L'épitéxte est un élément paratextuel qui est hors du livre (journaux, conférences, interviews, entretiens, colloques etc.)

<sup>231</sup> -Midi Libre, rencontre avec Younil par Bouba Tabti-Mohammed. [WWW.revues-plurielles.org/\\_upload/pdf/4\\_41\\_10.fdf](http://WWW.revues-plurielles.org/_upload/pdf/4_41_10.fdf) (consulté le 8juillet 2016)

<sup>232</sup> -Midi Libre, rencontre avec Younil par Bouba Tabti-Mohammed. [WWW.revues-plurielles.org/\\_upload/pdf/4\\_41\\_10.fdf](http://WWW.revues-plurielles.org/_upload/pdf/4_41_10.fdf) (consulté le 8juillet 2016)

déclaration d'intention de l'écrivaine elle-même. « *Je les transforme, les transpose dans mes histoires imaginées. Ils sont prétextes à la création. Je suis portée sur l'histoire.*<sup>233</sup> »

Là aussi, nous pensons qu'il ne s'agit pas d'une reprise inconsciente mais d'un vrai travail intertextuel où l'hypotexte cervantin est transformé et transposé selon la déclaration de l'écrivaine. Nous nous proposons à présent de chercher l'intertextualité cervantine à l'intérieure du texte.

### 1.2.2. DON QUICHOTTE DANS LES TROIS MICRO-RECITS

Les trois micro-récits de Younil s'inspirent largement du roman de Cervantès, notamment de ses principales figures. Très courts, ils parodient le roman de Cervantès en engageons la fiction dans une intention satirique. Alors que dans *Don Quichotte*, Cervantès mythifie son personnage principal en le rehaussant au statut des mythes fondateurs, ceux de Younil reprennent don Quichotte pour le ridiculiser.

En effet, dans le premier micro-récit intitulé « Don Quichotte », Younil reprend l'hypotexte cervantin en engageant la narration sur un sentier du merveilleux. Il est organisé à la manière d'un conte. Younil met en scène une jeune paysanne qui, allant par un tranquille matin sur mule, trouve sur son chemin le soleret<sup>234</sup> de don Quichotte. Mais elle se fait voler dans son sommeil. Pour le récupérer, Sancho promet un champ fertile et des taureaux à celui qui trouvera cet objet précieux. Quelques jours après, une personne déguisé en demoiselle se présente devant don Quichotte et lui rend le Soleret.

Cette intention satirique s'intensifie dans le second micro-récit intitulé « *Fantasmes d'un Don Quichotte* » dans lequel Younil met en scène un don Quichotte qui court parmi les ânes roses dans une armature de verre, qui triomphe sur les moulins et qui sauve Dulcinée de la peste. Younil nous fait voir un don Quichotte qui ne guerroye pas, et qui se contente de rêver de belles paysannes.

Comme le micro-récit précédent, « Le moulin » est un récit très court. Il est constitué d'un seul paragraphe composé à son tour de trois longues phrases. Le rapport avec le roman cervantin

---

<sup>233</sup>-Midi Libre, rencontre avec Younil par Bouba Tabti-Mohammedi. [WWW.revues-plurielles.org/\\_upload/pdf/4 41 10.fdf](http://WWW.revues-plurielles.org/_upload/pdf/4_41_10.fdf) (consulté le 8 juillet 2016)

<sup>234</sup>-Le soleret est une partie de l'armure qui protège le pied du chevalier.

s'établit notamment à travers l'épisode des moulins à vent. Ici encore, Younil parodie l'épisode des « moulins à vent » de *Don Quichotte*. Elle met en scène un don Quichotte, sans arrogance, qui défie un grand moulin rouge. Après ce rapide aperçu du contenu des trois micro- récits, nous tentons à présent de montrer comment les récits de Younil actualisent certains thèmes et motifs quichottesques.

### 1.2.2.1. Thèmes et motifs<sup>235</sup> donquichottesques

#### a. La lecture romanesque

La pratique intertextuelle dans les récits de Younil ne se limite pas aux seules références paratextuelles, elle se réalise également au travers la récupération d'un certain nombre de thèmes et motifs quichottesques qui vont relever davantage de la référence directe. Parmi ceux-ci, figure évidemment celui de la lecture romanesque. Alors que dans *Don Quichotte*, la lecture des romans de chevalerie est responsable de la folie livresque de don Quichotte : elle constitue l'essence même de ses aventures. Dans les trois récits de Younil, plusieurs sont les références qui y font écho.

*Pendant ce temps, le chevalier en question, de retour dans son château après quelques errances solitaires, s'était plongé dans ces lectures de chevalerie (car tel était son passe temps-favori, tour à tour il rendait l'âme sur les champs de batailles et ressuscitait dans les allées de la galanterie. » (OCH, 98)*

*Don Quichotte qui n'avait toujours pas lâché son livre, bien installé devant une cheminée, présentait ses grands pieds comme deux objets qui ne lui auraient pas appartenu. (OCH, 99)*

Ici, le Don Quichotte de Younil n'est pas fou, ni belliqueux. Ses aventures ne sont que le résultat de son imagination livresque. « *L'extravagant sire, continua de lire et de rêver.* » (OCH, 99) De même qu'il est réduit ici à l'image stéréotypée du personnage rêveur et idéaliste (Nous y reviendrons dans les chapitres qui suivront)

Comme dans « Don Quichotte », la référence au thème de la lecture romanesque, dans « Fantômes d'un Don Quichotte », est explicite et ample. « *Don Quichotte (...) Un livre de chevalerie sous le bras* » (OCH, 101) Un peu plus loin « *Ah ! Dulcinée, je rêve et je m'égare,*

<sup>235</sup> - Selon P. Hadermann, le thème est défini comme un élément uniquement sémantique, à caractère abstrait et statique, alors le motif est défini comme un élément à la fois sémantique et structurel, à caractère concret et dynamique. Le thème préexiste le motif.

*mon livre sous le bras ; tournant dans mon salon » (OCH, 101)* Ici encore, la lecture romanesque n'est pas une source de folie livresque, mais d'égarement et de rêveries, ce qui signifierait que Younil perpétue l'image stéréotypée d'un don Quichotte victime de sa mémoire livresque.

Dans « Le moulin », en revanche, la référence à la lecture romanesque est moins ample. Elle sert d'argument pour expliquer une allusion faite à l'épisode des « moulins à vent ». Ici aussi, Younil ne voit dans don Quichotte qu'un simple stéréotype du chevalier errant rêveur et idéaliste.

*Mais le grand moulin rouge, tout seul au milieu de son champ, tourmentait dans ses rêves le maigre Don Quichotte. Les vieux livres le disaient : sa lance à la main, ses solerets pointant dans les coquelicots (...) les livres parlaient ainsi d'une mule broutant là par hasard. (OCH, 101)*

Dans cette citation, l'intention ironique de Younil apparaît dans sa parodie de l'épisode des « moulins à vent » de *Don Quichotte*. En effet, l'auteure procède à une inversion parodique du texte cervantin puisque le « Don Quichotte » du récit ne combat pas les fameux « moulins à vent » comme dans *Don Quichotte* mais dans des coquelicots, une allusion subtile au triomphe de la matière (le fer) sur la nature et l'esprit. « *Don Quichotte de la Manche défiait sans arrogance mais le cœur heurtant son bouclier de fer, le grand moulin heureux comme un géant dans le vent.* » (OCH, 101) L'expression « comme un géant » fait sans doute référence à l'illusion donquichottesque qui fait souvent l'amalgame entre la réalité et la fiction.

#### b. La confusion entre la réalité et la fiction

Le thème de la confusion de la réalité avec la fiction est un thème donquichottesque par excellence. Il apparaît suite à la folie livresque de don Quichotte. Dans les trois récits, Younil nous donne à lire des récits où des personnages quichottesques sont aux prises avec la réalité et le rêve. Ainsi, dans le premier micro-récit intitulé « Don Quichotte », Don Quichotte n'arpente pas les routes de la Manche pour chercher des aventures comme son devancier, mais préfère rester inactif dans son château pour « lire et rêver ». Ainsi, il prend un faquin « déguisé en donzelle » pour Dulcinée. « *Alors Don Quichotte leva le nez de son livre et s'exclama avec transport : « Ma Dulcinée ! »* (OCH, 100) Cette scène n'est pas sans rappeler celle de Don

Quichotte où le duc et la duchesse déguisent un jeune garçon en Dulcinée pour se moquer du chevalier à la triste figure.

Comme dans le récit précédent, Younil nous fait voir dans « *Fantasmes d'un Don Quichotte* », un Don Quichotte aux prises avec l'illusion, dans laquelle Sancho Pança est pris pour une monture et Dulcinée en chevalier errant. « *Ah ! Dulcinée ; sur le dos de Sancho, mon écuyer ruminant, accourir à ta rencontre, jeter sur ta figure une mantille de châtelaine et t'enfourcher comme Sancho pour avoir pour avoir deux montures.* » (OCH, 101) Nous avons ici affaire à une parodie dans laquelle les rôles sont inversés. Aussi, nous assistons à une valorisation du personnage de Dulcinée au détriment d'un Sancho Pança déshumanisé jusqu'à l'animalisation. En faisant, Younil conteste la masculinité de l'hypotexte en affichant un féminisme pur et dur.

Le thème de la confusion entre la fiction et la réalité occupe une place relativement modeste dans l'économie du dernier récit « Le moulin ». Mais l'apparition de l'élément mythique « moulin » et du vocable « géant » dans le passage suivant « *Le grand moulin heureux comme un géant dans le vent.* » (OCH, 101) incite la mémoire du lecteur, par irradiation, à se rappeler de ce fameux épisode des moulins à vent. A cet égard, Younil reprend cet épisode dans « *un contraste déceptif entre illusion et réalité*<sup>236</sup> » puisque cette aventure résume à elle seule le délire de don Quichotte. Or, force est de constater, la présence de l'hypotexte dans le récit se fait uniquement à travers des allusions fugitives. Mais rappelons tout d'abord l'hypotexte avant de procéder au repérage intertextuel. Dans *Don Quichotte*, l'aventure des « moulins à vent » apparaît au huitième chapitre de la première partie, lors de la seconde sortie de don Quichotte, le chevalier errant découvre trente ou quarante moulins à vent dans une plaine. Il les prend pour des géants et les affronte en combat malgré la mise en garde de son écuyer Sancho Pança.

La première allusion à cette scène archétypale intervient dès la première ligne du récit. « *Le grand moulin rouge, tout seul au milieu de son champ, tourmentait dans ses rêves le maigre Don Quichotte.* ». (OCH, 101) Dans ce passage, l'auteure procède à une déformation parodique de l'élément mythique « les moulins à vent » qui deviennent, par calembour le « grand moulin rouge » (Nous y reviendrons plus tard). La seconde allusion n'apparaît que tardivement dans le

---

<sup>236</sup> -Canavaggio Jean, *Don Quichotte, Du livre au mythe*, op.cit., p.101.

récit. « *Le grand moulin heureux comme un géant dans le vent.* » Dans cet énoncé, nous assistons à une double caractérisation : d'un côté à l'humanisation de l'élément mythique à travers l'épithète « heureux », de l'autre côté à la déshumanisation de ce dernier.

En outre, la triple caractérisation « grand », « rouge », et « seul » renvoie nécessairement le lecteur au cabaret parisien situé sur le boulevard de Clichy dans le 18<sup>e</sup> arrondissement de Paris. Ici, Younil ne fait que perpétuer l'image du moulin qui fut associé au péché dans la civilisation de l'occident médiéval, c'est-à-dire un lieu que les prostituées hantes ses parages et les meuniers ont une mauvaise réputation selon Ruth Reichelberg<sup>237</sup>. De plus, les moulins à vent sont perçus dans le roman de Cervantès comme « *l'incarnation du mal absolu*<sup>238</sup> ». Cette même image archétypale est produite dans le récit de Younil à travers l'expression « *le grand moulin heureux comme un géant* » qui pourrait signifier le triomphe du géant qui symbolise esprit du mal et la source de danger sur don Quichotte qui incarne l'esprit du bien.

Outre ces thèmes donquichottesques, des motifs disparates apparaissent dans les récits de Younil. Parmi ceux-ci, le motif de « l'armure » du chevalier errant. Dans *Don Quichotte*, ce motif occupe une place importante puisqu'il sert de passage au monde ancien de la chevalerie errante. « *La première chose qu'il fit fut de nettoyer les pièces d'une armure qui avait appartenu à ses bisaïeux.* » (DQI, 1, 31)

Dans les trois récits, la reprise de ce motif se produit différemment : alors que dans « Fantômes d'un Don Quichotte » la référence est explicite à ce motif « *Don Quichotte dans son armure de verre* », « Don Quichotte » et « le moulin » ne reprennent qu'une partie de ce motif qui s'apparente à un leitmotiv (une forme ou une idée qui revient à plusieurs reprises dans un œuvre, qui joue sur un élément récurrent) Ainsi, on trouve, dans « Don Quichotte », quatre occurrences à ce leitmotiv : « n'est-ce pas un soleret ? », « *Il ne c'était guère aperçu de la disparition d'un de ses solerets* » (OCH,99) , « *elle se fait volet le précieux soleret* » (OCH,99) « *une belle de son visage qui vient vous rendre le soleret* » (OCH,100) alors que dans le troisième « Le moulin », on compte une seule occurrence : « *Ses soleret pointant dans les coquelicots.* » (OCH, 101)

<sup>237</sup> -Reichelberg Ruth, *Don Quichotte ou le roman d'un Juif masqué*, op.,cit, p.90.

<sup>238</sup> -Ibid., p.90.

Ce nombre d'occurrences importants pour le motif de « l'armature » participe davantage à la stéréotypisation du chevalier à la triste figure dans la mesure où le motif est un syntagme narratif stéréotypé selon François Rastier<sup>239</sup>. Mais, l'intertextualité cervantine ne se manifeste pas seulement au niveau thématique, elle s'étend à l'ensemble des personnages romanesques des trois récits.

#### 1.2.2.2. Les personnages

Dans chacun des trois récits, la fiction est organisée autour d'une figure donquichottesque. Alors que dans « Don Quichotte », la matière romanesque est organisée autour de la figure de Dulcinée, dans « Fantômes d'un Don Quichotte » et « le moulin » elle est, par contre, organisée autour de la figure de don Quichotte.

##### a. Dulcinée : la parole dévoilée

Les premières lignes de *Don Quichotte* sont si riches sur les intentions de l'écrivaine quant à la réécriture et la perception de la figure mythique de Dulcinée. En effet, Younil nous donne à voir une jeune paysanne aux antipodes de Dulcinée.

*Par un tranquille matin, une jeune paysanne qui s'en allait sur sa mule aimable, dans la poussière du chemin vit au loin briller un objet » (OCH, 98) Un peu plus loin « C'était une svelte et vigoureuse jeune fille. (OCH, 98)*

Dans ces passages, Younil attribue à son personnage féminin des traits donquichottesques majeurs tels que « la matinalité » et « l'errance » Outre ces caractéristiques donquichottesques, l'auteure met la jeune paysanne sur une monture et la fait errer sur les routes à la recherche d'aventures. « *Elle s'en allait sur sa mule pour l'exceptionnelle aventure.* » (OCH, 98) C'est donc une Dulcinée virile qui s'accapare la monture de Sancho Pança et les aventures de *don Quichotte*.

Mais l'apparition à maintes reprises du nom de « Dulcinée » dans le récit suggère la comparaison avec sa devancière. « *Je m'en vais courir l'Espagne pour rendre à ce preux son soulier et peut être à ses côtés me fera t-il « châtelaine ».* « *Dulcinée* »- *C'était l'aimable*

<sup>239</sup>- RASTIER François, la sémantique des thèmes ou le voyage sentimental. [http://www.revue-texto.net/Inedits/Rastier/Rastier\\_Themes.html#1.d](http://www.revue-texto.net/Inedits/Rastier/Rastier_Themes.html#1.d) (consulter le 10/08/2017)

*prénom de cette aimable personne.* » (OCH, 98) C'est probablement autour de ce mot mythique irradiant que le lecteur cherchera des similitudes et les différences entre les deux personnages féminins. Mais, il remarquera vite que Younil crée une dulcinée aux antipodes de son modèle de référence. Alors que son modèle incarne « la non-présence<sup>240</sup> », celle de Younil incarne, par contre, la présence et le dynamisme. C'est un personnage au caractère plus affirmé, c'est celle qui anticipe et amorce le contact avec don Quichotte. Mais cette mise en valeur de la figure de Dulcinée se fait au détriment d'un don Quichotte secondarisé et stéréotypé.

#### b. Un « Don Quichotte » stéréotypé

Quoique secondarisé, l'influence la figure de don Quichotte est remarquable dans les trois récits. Dès les premières lignes, tout semble organisé autour de lui : une paysanne rêve de le rencontrer, Sancho désire le marier et enfin le voleur du Soleret se présente devant lui pour le lui rendre. Par comparaison, le « Don Quichotte » de Younil apparaît aux antipodes de son aïeul. Il est réduit à un chevalier solitaire et sédentarisé ; à un simple lecteur de romans de chevalerie.

*Pendant ce temps, le chevalier en question, de retour dans son château après quelques errances solitaires, s'était replongé dans ses lectures de chevalerie et ne s'était guère perçu de la disparition d'un de ses solerets.*  
(OCH, 98)

Mais, Younil nous ne donne pas seulement à voir un don Quichotte aux antipodes de son devancier, mais un don Quichotte tourné en dérision dans la mesure où il est comparé au personnage du conte de Charles Perrault, Cendrillon.

*Le faquin qui de suite saisit toute la singularité du personnage, sans minauder se posa sur un tabouret et fermement lui saisit le pied gauche auquel il ajusta le soulier de fer. Ah ! Quelle ne fut pas la consternation du brave Sancho de constater qu'il était à la juste pointure.* » (Och, pp.99-100)

Un peu plus loin, la ridiculisation de « Don Quichotte » atteint son paroxysme lorsque le chevalier à la triste figure, sous l'influence de sa folie livresque, prend le voleur de son soleret pour Dulcinée. « *Alors Don Quichotte leva le nez de son livre et s'exclama avec transport « Ma Dulcinée* » (OCH, 100)

<sup>240</sup> -Allaigre Claude, Ly Nadine, Pelorson Jean-Marc, Don Quichotte de Cervantès, éditions Gallimard, 2005,176.



Ainsi, nous assistons à une large féminisation de l'ensemble du personnel romanesque du récit ce qui constituerait déjà une contestation de la masculinité de l'hypotexte (Nous y reviendrons dans le dernier chapitre de cette étude)

La stéréotypie du personnage cervantin se poursuit dans le second et le troisième récit. Ainsi, dans « Fantôme d'un Don Quichotte », l'expression « *courir parmi les ânes roses comme un Don Quichotte* » (OCH, 101) avec laquelle l'écrivaine entame son récit est révélatrice quant à la perception du personnage cervantin. Younil réduit le mythe à une image caricaturale, voire stéréotypée, c'est à dire elle voit dans don Quichotte un simple stéréotype du chevalier errant chimérique qui exécute des actions de manière répétitive.

Cette image est particulièrement manifeste dans l'utilisation de la figure cervantine comme un nom commun « un don Quichotte » ce qui participe à la typification de don Quichotte, c'est-à-dire un modèle produisant des comportements toujours semblables et mécaniques. Aussi, l'auteure tourne en dérision le comportement de don Quichotte. « *Pour fendre les moulins comme des fromages de couleur et sauver Dulcinée de la peste ibérique.* » (OCH, 101) Cette exagération dans les faits de don Quichotte accentue sa dimension ironique.

À l'inverse des deux récits précédents, « Le moulin », réserve une place moins importante à la figure de don Quichotte. Les rares références au chevalier à la triste figure le décrivent comme un personnage aux prises avec la perversion. « *Mais le grand Moulin rouge, tout seul au milieu de son champ, tourmentait dans ses rêves le maigre Don Quichotte.* » (OCH, 101) Ici, nous sommes loin du héros épique qui prône la chasteté et la sobriété, mais un don Quichotte sujette à la tentation perverse. Autrement dit, sa transposition dans un contexte moderne (le moulin rouge de Paris) le métamorphose en personnage au comportement pour le moins douteux. Dans le reste du récit, don Quichotte est décrit comme un être prosaïque et sans arrogance, un être angoissé aux prises avec l'illusion. « *Don Quichotte de la Manche défait sans arrogance mais le cœur heurtant son bouclier de fer.* » (OCH, 101)

On vient de voir comment les trois récits contestent la masculinité de l'hypotexte en nous donnons à voir une Dulcinée donquichottisée, c'est-à-dire virile et portée à l'aventure tel le chevalier errant, et un don Quichotte secondarisé et caricaturé jusqu'à l'ironie. Cela permet à

Younil d'aborder la condition de la femme d'une manière oblique, par une valorisation du personnage féminin et le rabaissement du personnage masculin.

Il est également remarquable que la stéréotypisation des personnages cervantins pourrait influencer considérablement sur le cadre spatio-temporel des trois récits qui pourrait être stéréotypé à son tour.

### **1.2.2.3. Espace et temps romanesques**

Dans les trois récits, Younil préserve le cadre spatio-temporel de l'hypotexte : « l'Espagne » ; « le village » ; « la Manche » ; « l'auberge », « le matin ». Ainsi, l'action se déroule dans l'Espagne de *Don Quichotte*, pendant l'été probablement « *dans la poussière du chemin* » (OCH, 98) tôt le matin « *dans le petit matin rouge* » (OCH,98) Cette fidélité diégétique selon la terminologie de Gérard Genette vise vraisemblablement à donner l'illusion au lecteur que les personnages de Younil fréquentent les mêmes lieux que ceux de leurs aïeux. Mais quand on examine de près cet univers spatio-temporels dans lequel se produit habituellement don Quichotte, force est pourtant de constater qu'il est accaparé par Dulcinée. « *De retour de son village, elle courut voir sa mère* » ; « *Dulcinée qui couchait dans une auberge* » ; « *Sauver Dulcinée de la peste ibérique* » En revanche, dans « le Moulin », don Quichotte s'approprie partiellement son espace puisque son nom est rattaché au nom de son village natal « *Don Quichotte de la Manche* »

Ainsi, dans sa transposition de l'univers spatio-temporel de l'hypotexte, Younil préserve l'identité des personnages mais change leurs comportements et les lieux où ils se meuvent, ce qui *laisse* présager des modifications majeurs au niveau de l'hypotexte.

### **1.2.2.4. Les pratiques transformationnelles**

La transposition de *Don Quichotte* dans les trois nouvelles de Younil est un exemple parfait d'une transposition dévalorisante de l'hypotexte ; en effet, l'auteur procède à une transformation du roman de Cervantès en l'actualisant d'une part et en le dévalorisant d'autre part (Nous y reviendrons un peu plus loin). À cet égard, la transformation la plus apparente est le passage du roman à la nouvelle, ce qui crée un resserrement de l'action, c'est-à-dire la réduction de la

langueur du récit. A cela s'ajoute la réduction du nombre de personnages impliqués dans l'intrigue par rapport au nombre impressionnant des personnages dans l'hypotexte.

a. La transposition diégétique

La deuxième transformation qu'opère Younil dans ces trois récits est une transposition homodiégétique selon la terminologie de Gérard Genette. Elle consiste à préserver l'identité des personnages et le cadre spatio-temporel de l'hypotexte. Ainsi, On y trouve les principaux personnages cervantins (don Quichotte, Sancho Pança et Dulcinée) qui se produisent dans l'Espagne médiévale et dans presque tous les lieux où le chevalier à la triste figure s'était rendu : le village, l'auberge, le château. Mais, cette fidélité diégétique s'accompagne d'une transformation de l'action de l'hypotexte ?

b. la transposition pragmatique

Dans le premier micro-récit « Don Quichotte », la trame narrative est centrée autour de la figure de Dulcinée qui apparait dans le texte comme un don Quichotte au féminin qui reproduit presque tout le parcours du chevalier à la triste figure ; tandis que dans « Fantômes d'un Don Quichotte » et « Le moulin » elle se déroule autour de la figure de don Quichotte. Cette inversion des rôles entraîne inévitablement un changement dans l'action de l'hypotexte. Alors que dans le premier récit, Dulcinée erre dans les routes de l'Espagne pour restituer le Soleret de *Don Quichotte* qu'il a perdu lors de son errance, les deux autres récits, en revanche, mettent en scène un don Quichotte passif, voire amorphe qui se contente de rêver de triompher un jour sur les moulins à vents.

c. La transformation sémantique

Ainsi, ces transformations pragmatiques, selon la terminologie de Gérard Genette, entraînent inévitablement un changement dans le sens de l'hypotexte. En ce sens, la valorisation du personnage féminin de Dulcinée en constitue le principal critère. Younil substitue l'image négative que l'hypotexte réserve à Dulcinée (absent et inaudible) par une autre plus positive (une Dulcinée émancipée) procédant ainsi à l'exclusion de toute motivation positive chez don

Quichotte, ce qui entraîne une dévalorisation de cette figure. En revanche, on assiste à une motivation de Dulcinée qui apparaît ainsi comme « *un don Quichotte en jupons*<sup>241</sup> ».

Dans « Fantômes d'un Don Quichotte » et « Le moulin », en revanche, Younil procède à une déformation parodique de quelques éléments mythiques : « l'armature de fer » de don Quichotte » et « les moulins à vent » qui deviennent respectivement, par calembour, « l'armure en verre » et « le grand moulin rouge ». Ces calembours ne seraient que le résultat d'une translation spatio-temporelle ; en effet, le complément du nom « en verre » signifierait le passage du siècle de « fer » au siècle de « verre », alors que l'épithème « rouge » vient naturaliser « français » l'élément mythique « moulin ». Ici encore, Younil tente de discréditer davantage le chevalier à la triste figure en tournant en dérision l'une de ses aventures les plus connues.

En somme, Younil conteste, dans ses trois récits, la masculinité de l'hypotexte et lui oppose un féminisme dur qui consiste à secondariser et ridiculiser le personnage principal du roman de Cervantès. En revanche, elle valorise le personnage féminin de Dulcinée. Ce faisant, Younil n'inverse pas uniquement les rôles des personnages mais aussi les valeurs de l'hypotexte : l'idéalisme donquichottesque est remplacé par un idéalisme « dulcinien » dont l'enjeu principal serait la lutte contre la fiction donquichottesque qui condamnait la voix féminine au mutisme.

Nous venons de voir comment la transposition féminine de *Don Quichotte* des années quatre vingt-dix instaure un féminisme inclusif caractérisé par la contestation de la masculinité de l'hypotexte en valorisant des figures féminines cervantines (Zoraïde et Dulcinée). En revanche, la littérature des années deux mille va exploiter toute la richesse du roman de Cervantès, notamment l'œuvre théâtrale du dramaturge M'Hamed Benguettaf.

---

<sup>241</sup> - Cette expression est celle de Jean Mainil. Elle est prise de son article intitulé « Don Quichotte en Jupons. Des effets surprenants de la lecture-Essai d'interprétation de la lecture romanesque au XVII<sup>e</sup> siècle. <https://www.fabula.org/actualites/J-mainil-don-quichotte-enjupons-des-effets-surprenants-de-la-lecture-essai-d-interpretation-de-la-lecture-romanesque-21958.php>

## CHAPITRE 2

### LA THEÂTRALISATION DE DON QUICHOTTE DANS L'HOMME QUI N'Y ETAIT POUR RIEN DE M'HAMED BENGUETTAF

Quoiqu'il soit de genre différent, l'œuvre théâtrale de M'Hamed Benguettaf fait montre d'une grande capacité dans l'exploitation de toute la richesse du roman de Cervantès que les textes précédents. Ainsi, nous assistons à une théâtralisation de *Don Quichotte* qui n'en sera pas sans conséquences sur la transposition structurelle et intertextuelle. En effet, le changement de genre change inévitablement l'histoire racontée : d'abord au niveau de l'instance énonciatrice où le narrateur est masqué dans l'œuvre dramatique ; alors que dans le roman cette instance est assurée par un narrateur visible (un agent interne, externe ou omniscient de narration) qui prend en charge les personnages, leur donne la parole, les juge, les décrit etc.

Ensuite, au niveau du destinataire : il est double dans le message théâtral (entre personnages mais aussi entre les personnages et le public), alors que dans le roman le destinataire est le lecteur avec lequel le narrateur établit une communication directe mais fictive.

Enfin, au niveau de l'ordre temporel : le texte théâtral se fait au présent ; alors que le roman, plus souple et plus polyvalent, privilégie généralement le passé (passé simple, imparfait). Outre ces oppositions principales, le texte théâtral se distingue aussi par son référent concret contrairement au roman dont le référent est fictif. L'œuvre théâtrale est formée d'actes qui se composent à leur tour de scènes, tandis que le roman est construit de chapitres.

Cela étant donné, l'explication de certains concepts relatifs lexiques au théâtre serait d'un grand apport pour le lecteur afin qu'il comprenne l'analyse de l'œuvre théâtrale de notre corpus. Nous nous limitons à quelques notions relatives aux procédés du dialogue telles que les didascalies, et des notions appartenant à la forme du discours théâtral. Pour Martine David, le mot didascalie « désigne toute la partie du texte théâtral qui n'est pas destiné à être dite par les acteurs.<sup>242</sup> » L'auteur en distingue deux types : des *didascalies initiales*, qui précèdent le texte de la pièce : titre, liste des personnages, indications générales portant sur le lieu de l'action ou les décors et les costumes ; et des *didascalies* intégrés au texte, qui ont une fonction scénique et

---

<sup>242</sup> -Martine David, *Le théâtre*, éditions Berlin, 1995, p.178.

portent sur le jeu des acteurs<sup>243</sup>. Parmi les formes du discours théâtral, il ya *la tirade* qui est « *une longue réplique en vers ou en prose*<sup>244</sup> », *le monologue* est « une scène dans laquelle un personnage parle seul<sup>245</sup> », *le soliloque* est « une forme de monologue : un personnage parle, seul ou en présence d'un personnage dont les interventions n'engendrent pas une véritable discussion.<sup>246</sup> », *l'aparté* est une sorte de monologue « *formé de brefs propos qu'un personnage prononce discrètement pour lui-même, « à part », en présence d'autres personnages, mais de façon à ne pas être entendu d'eux.*<sup>247</sup> »

Au vu de ce qui précède, un bref résumé de cette comédie dramatique<sup>248</sup> de M'Hamed Benguettaf serait d'un apport considérable pour une meilleure compréhension de celle-ci : *Quichott, l'homme qui n'était pour rien* fut publié en 2003 en Belgique dans les éditions Lansman. Elle met en scène un personnage au nom de Quichotte qui lit constamment les journaux, notamment la page des annonces matrimoniales. Il croit que toutes ces annonces de rencontre s'adressent à lui. Il croise un routier au nom de Pancho en panne de voiture. Dans leur conversation, Quichotte parle de son histoire, celle d'un enfant qui perd ses parents dès la naissance, et de la situation sociopolitique du pays, tandis que Pancho parle de son amour pour sa femme.

Au vu de ce bref résumé de la pièce la pièce de théâtre de Benguettaf, nous commençons tout d'abord par interroger l'appareil paratextuel de la pièce, ensuite nous étudions l'intertextualité cervantine mise en œuvre dans le texte.

## 2.1. LE REPERAGE INTERTEXTUEL

### 2.1.1. DON QUICHOTTE DANS LE PARATEXTE

Le paratexte de la pièce de M'Hamed Benguettaf est si riche d'indices intertextuels. Le titre l'affiche clairement : *Quichott, l'homme qui n'était pour rien*. L'inscription du personnage

---

<sup>243</sup> -Ibid., p.178.

<sup>244</sup> -Ibid., p. 147.

<sup>245</sup> - Ibid., p149.

<sup>246</sup> - Ibid., p. 151.

<sup>247</sup> - Ibid., p.152.

<sup>248</sup>-Une comédie dramatique est un sous genre de la comédie usant des caractéristiques de la comédie au service de moments dramatiques.

cervantin dans le titre suffit à lui seul de suggérer dans l'esprit du lecteur tout le parcours de la figure de don Quichotte.

Sur le plan grammatical, *Quichott, l'homme qui n'était pour rien* est composé du titre « Quichott » qui se sépare formellement par une virgule du sous titre « l'homme qui n'y était pour rien ». En outre, le titre commence par le mot « Quichott » qui écrit ainsi, pousse le lecteur à croire qu'il s'agit du roman de Cervantès « le Quichotte », mais le fait qu'il est suivi du substantif « l'homme » lève cette ambiguïté en comprenant finalement qu'il s'agit du personnage cervantin. Mais nous constatons qu'il y a déformation du mot « Quichott » à travers l'absence du « e » final. C'est une déformation parodique dans la mesure où le changement d'une seule lettre dans un mot est considéré comme une forme parodique comme l'écrit l'abbé Sallier<sup>249</sup>. En outre, le « Quichott » de la pièce, contrairement à son modèle de référence, est dépourvu de la particule honorifique « don », ce qui laisse supposer que le Quichott de la pièce est un personnage ordinaire contrairement à son modèle qui se réclame d'une sous classe de la noblesse « les hidalgos ».

Par ailleurs, le titre de la pièce diffère de celui de l'hypotexte « L'ingénieux hidalgo *don Quichotte* de la Manche » dans la mesure où ne sont indiqués ni la classe sociale ni le lieu géographique dont le personnage cervantin est issu. Le changement partiel du titre est bien évidemment un changement de perception de la figure cervantine : on passe d'un titre très explicite à un titre énigmatique, bien que le titre de la pièce représente un contrat de lecture très sûr.

Sur le plan sémantique, Benguettaf chercherait, à travers ce titre, à mettre en valeur sa pièce de théâtre en la rattachant à un mythe littéraire universellement connu. Ainsi, *Quichott, l'homme qui n'était pour rien* est un titre qui diffère de la représentation que l'imaginaire collectif fait du personnage cervantin. Ce n'est pas un don Quichotte redresseur de torts et protecteur de faibles, mais un Quichott ordinaire qui ne lit pas des romans de chevalerie, ni entreprend des aventures burlesques. Certes, il est idéaliste et un peu fou, mais il s'éloigne complètement de l'image héroïque de son devancier. Le verbe être à l'imparfait « n'était » inscrit les actes du personnage dans le passé, ce qui pourrait s'interpréter comme une critique de la société qui marginalise une

---

<sup>249</sup> -L'abbé Sallier, Discours sur la parodie, cité par Gérard Genette dans *Palimpsestes*, éditions du Seuil, P.31.

partie d'elle-même. L'expression « n'était pour rien » signifierait qu'il est complètement désengagé de la chose publique.

Un autre élément du paratexte qui est offert à la perception du lecteur est la page du titre qui comporte : le titre, l'indication générique « théâtre » et une déclaration d'intention : « *Très librement inspiré de Cervantès* » qui vient tout juste après le nom de l'auteur. Cette déclaration établit un contrat officiel avec le roman cervantin et affiche clairement le projet d'écriture de M'Hamed Benguettaf. Or, les adverbes « très » et « librement » signifierait que l'auteur n'a pas l'intention d'imiter le texte cervantin mais a toute la liberté de le transformer selon sa perception de l'œuvre cervantine.

Vient ensuite, la sixième page six, celle qui suit la page du titre, et qui commence par une didascalie initiale où sont présentés les personnages de la pièce : Quichott, l'Enfant, Pancho, le Gardien, Louissette, César, Miranda et le Barbier. En bas de la page est indiqué les dates de la création et de la représentation de la pièce.

La postface fait aussi référence au chevalier à la triste figure. Selon Genette elle est « *placée en fin de livre et s'adressant à un lecteur non plus potentiel mais effectif (...) la postface ne peut espérer exercer qu'une fonction curative, ou corrective.*<sup>250</sup> » Elle s'intitule *Un road-movie théâtral*. Elle commence par un rappel du contenu du roman de Cervantès et se termine par une comparaison avec Quichott, le personnage principal de la pièce de Benguettaf. A chaque fois le rapport est vite établi avec le roman cervantin. « *Travailler à partir d'une œuvre gigantesque nous a entraînés dans un monde impitoyable.* » mais aussi avec le personnage cervantin. « *Très loin de l'image d'Epinal du redresseur de torts combattant les moulins à vent.* ». Considérant le personnage cervantin « étonnamment contemporain », elle nous renseigne sur le caractère et le comportement de Quichott « qui fuit son univers impitoyable, croyant pouvoir s'en échapper. « A l'instar de son mentor, notre Quichott prend la route ». Elle se termine, enfin, par indiquer l'objectif de la réécriture du roman cervantin. « *La réécriture de Benguettaf métamorphose le chef-oeuvre en restant fidèle aux principes fondamentaux de Cervantès : ironie, humour et sagesse de dialogues.* » (*Postface, 47*)

---

<sup>250</sup> -Genette Gérard, *Seuils*, pp.241-242



Au vu de ce qui est écrit dans la postface, le roman de Cervantès et son personnage sont bel et bien transposés dans l'œuvre théâtrale de Benguettaf. Reste à savoir comment cette transposition se manifeste-elle ?

Enfin, un dernier élément paratextuel où le rapport avec le texte de Cervantès est établi est la quatrième de couverture.

*Revisiter le personnage de Don Quichotte réserve parfois des surprises. Surtout quant on le met au volant d'une voiture déginglée et qu'on le plonge dans un monde glauque et intrigant dont toute ressemblance avec le nôtre n'est pas forcément fortuite. (4<sup>ème</sup> de couverture)*

Dans la même page :

*Très loin de l'image d'Epinal du redresseur de torts, le célèbre chevalier de la Manche apparaît, sous la plume de M'Hamed Benguettaf, comme un personnage violent malgré lui, se nourrissant de ses lectures romanesques pour plonger dans une sorte de délire où sa maladresse fera bien des dégâts...même s'il n'y est pour rien. (4<sup>ème</sup> de couverture)*

Ces deux citations affichent clairement les intentions de l'écrivain et sa perception de la figure de don Quichotte. L'auteur reconnaît d'abord qu'il transpose don Quichotte dans un monde moderne, ensuite il déclare que son personnage principal *Quichott* ressemble à son devancier. Toutes ces intentions seront vérifiées par un repérage de l'intertexte cervantin au niveau du texte.

## **2.1.2. DON QUICHOTTE DANS LE TEXTE**

*Quichott, l'homme qui n'y était pour rien* est une adaptation du roman de Cervantès : le dialogue est tronqué et le récit est supprimé. Quoique don Quichotte soit transposé dans un cadre moderne (l'Algérie de l'après ou de l'avant terrorisme), les personnages sont légèrement modifiés et les thèmes et les motifs quichottesques sont généralement maintenus.

### **2.1.2.1. Thèmes donquichottesques**

#### a. La folie livresque

L'analogie la plus évidente entre *Quichott, l'homme qui n'y était pour rien* et *Don Quichotte* réside dans le thème principal qu'ils ont en commun : l'influence de la lecture romanesque sur le comportement des protagonistes qui sombre dans une folie livresque. En cela, la pièce de Benguettaf paraît comme une variation sur ce thème qui émaille toute la pièce. Ainsi, sur la quatrième de couverture, il est écrit : « *Le célèbre chevalier de la Manche (...) se nourrissant de*

*ses lectures romanesques pour plonger dans une sorte de délire* » Mais quels types de livres sont responsables du délire de Quichott ?

Le livre dont il est question dans la pièce de Benguettaf est bien celui de *Don Quichotte*, car la folie de Quichott est liée essentiellement au caractère fictif du roman cervantin, qui emporte son imagination et l'invite à s'identifier avec le personnage de Cervantès. Ce n'est pas par hasard si le protagoniste de la pièce se nomme Quichott et récite et cite constamment *Don Quichotte* comme l'affirme cette didascalie de la première scène où *Quichott* donne à lire à son ami Pancho le livre de Cervantès « *Constatons la surprise de Pancho, il lui tend le livre de Cervantès.* » (QLR, 18) Ici, Benguettaf fait de Pancho un personnage lettré contrairement à son modèle de référence qui était illettré et ignorant Il lui fait lire des passages entiers du premier chapitre de la première partie de *Don Quichotte*.

*Pancho : Quichott...Sancho ! (IL rit. Lisant) « Dans un village de la Manche, vivait il n'y a pas si longtemps, un de ces gentilhomme avec l'ancre au râtelier et rosse décharnée. Notre gentilhomme frisait la cinquantaine, il était de constitution robuste, sec de corps et grand chasseur. » (QLR, 18)*

Cet extrait de l'incipit du roman de Cervantès montre à quel point Quichott est influencé par le roman de Cervantès qui ne cesse d'être évoqué à chaque fois que le protagoniste de la pièce bute sur un obstacle.

*Quichott (le coupant et poursuivant de mémoire) : « Un jour, il lui vint la plus étrange pensée. Il crut bon et nécessaire pour l'éclat de sa renommée de se faire chevalier errant...D'aller de par le monde avec ses armes et accompagné d'un fidèle écuyer, chercher les aventures. (QLR, 19)*

Les deux personnages vont se référer tout au long de la pièce au roman de Cervantès. C'est Pancho qui en lit encore une fois un long passage.

*Pancho (lisant toujours) : « Mais voilà qu'un muletier arriva dans l'étable où Don Quichotte s'était installé pour passer la nuit. Il s'approcha pour donner à boire à ses mules. Comme le brave homme s'inclina pour ôter de l'abreuvoir les armes de notre chevalier, Don Quichotte, sans dire un mot, leva sa lance et fendit en quatre la tête du muletier. (QLR, 18)*

Voici donc encore une fois un Pancho lecteur de *Don Quichotte*. Sans doute est-ce là un renversement des rôles que Benguettaf opère au niveau de l'hypotexte : Pancho semble partager la folie de son maître.

*Pancho (en sortant à reculons) : Cet homme m'a donné mille preuves de sa folie et je suis encore plus fou de lui obéir. (QLR, 42)*

Poursuivant sa lecture de *Don Quichotte*, Quichott, métamorphosé en enfant, évoque le conarrateur du roman, l'historien arabe Sid Ahmed Benengeli dont Cervantès lui endosse la paternité du roman de Cervantès.

*L'Enfant : Bienvenue au royaume de Sidi Ahmed Benengeli, dernier Prince avant le Néant, héritier du ravin de la femme sauvage, maître des conteurs et grand poète du miracle. (QLR, 39)*

Benguettaf procède ici à une translation spatiale du narrateur-personnage Sidi Ahmed Benengeli qui se voit naturalisé algérien dans la mesure où il est rattaché au ravin de la femme sauvage<sup>251</sup>, un lieu légendaire situé à Oued Kniss à Alger.

On voit dans toutes ces références directes au roman cervantin, combien *Don Quichotte* hante la mémoire du Quichott. Il le remémore et le récite à chaque moment de la pièce, une façon de signifier au lecteur toute l'influence du roman de Cervantès sur ce personnage. Mais Quichott est-il fou comme son modèle de référence ?

Décidément, oui. Plusieurs fois, est évoquée la folie de Quichott dans la pièce :

*Miranda : Ton ami serait-il fou ?*

*Louissette : Pas de doute... Il est vraiment fou (QLR, 24)*

Outre, ce dialogue, Pancho est convaincu que son ami est vraiment fou.

*Pancho : (en sortant à reculons) : Cet homme m'a donné mille preuve de sa folie et je suis encore plus fou de lui obéir (...) D'ailleurs, même lui n'est plus fou qu'un autre. (QLR, 42)*

Ce monologue de Pancho trouve son écho dans celui de Sancho qui, sur le chemin du village de Toboso, reconnaît la folie de son maître « *Je suis le premier à dire que je tiens monseigneur*

---

<sup>251</sup> - Le ravin de la femme sauvage est un lieu légendaire situé entre Bir Mourad Raïs et Oued Kniss à Alger. La légende raconte qu'une femme fut captivée par des pirates de la Méditerranée. Refusant de se soumettre au chef des pirates, elle fut jetée dans un ravin sans nourriture. Elle survécut et après sa mort, on surnomma ce lieu : le ravin de la femme sauvage.

*don Quichotte pour un fou accompli* » (DQII,33,280), mieux encore, il avoue qu' il la partage : « *Je ne lui dois rien en échange, je suis même plus fou, puisque je le suis et le sers, si le proverbe est vrai qui dit : « dis-moi qui tu hantes, je te dirai qui tu es »* (DQII, 10,94)

Ici, la folie du *Quichott* n'est pas d'origine pathologique mais elle est d'origine livresque comme dans le cas de son aïeul. Elle sera responsable du délire de ce personnage qui provoque une confusion entre réalité et fiction.

#### b. Le délire

Le délire de *Quichott* est une conséquence directe de la lecture de *Don Quichotte*. Il est manifeste dans son attitude et sa conduite folâtres. En effet, il prend Pancho pour Sancho et sa mobylette pour une mule.

*Quichott : Alors qu'est ce que vous attendez ? Charger donc votre mule à l'arrière, « Sancho » !*

*Pancho : Pancho, Monsieur, Pancho...Je m'appelle Pancho Quircha. (QLR, 14)*

Et Miranda, la chef des bandits, pour Dulcinée :

*Miranda (le coupant) : Ecoute mon gars ! D'abord, je n'ai pas de confession à vendre. Ensuite je ne suis la Dulcinée de personne, ou plutôt de tout le monde. (QLR, 27)*

Et les éoliennes pour des ombres malgré les explications de son ami Pancho :

*Quichott : Depuis un moment nous sommes suivis par des ombres. » (QLR, 33)*

*Pancho : allons donc, Monsieur, ce ne sont que des éoliennes qui font ce qu'elles ont à faire quand le vent souffle : tourner.(DLR, pp.33-34)*

Ces références montrent à quel point Quichott est influencé par le roman de Cervantès. C'est son livre de bord. Il le récite constamment pour faire coïncider la fiction à la réalité ; une sorte de refuge dans lequel il tente oublier sa situation de rescapé de la violence terroriste.

#### c. L'errance

L'errance est l'un des thèmes principaux du roman de Cervantès. Elle est le résultat de la folie livresque de don Quichotte. A titre de rappel, elle commence au moment où il est proclamé chevalier errant par le « châtelain ».Accompagné de son écuyer Sancho Pança et de son cheval

Rossinante, il sillonne la Manche à la recherche des aventures. Elle ne prend fin qu'avec la mort du chevalier errant.

Dans *Quichott, l'homme qui n'y était pour rien*, le thème de l'errance est actualisé en fonction d'une vision très moderne : Benguettaf met son Quichott au volant d'un pick-up et le fait errer sur les routes d'un lieu inconnu, probablement l'Algérie d'aujourd'hui, accompagné d'un *autostoppeur* nommé Pancho. L'errance de Quichott prend une dimension initiatique dans le sens où le personnage se trouve confronté à des épreuves qui lui permettent de connaître d'avantage les maux qui rongent la société dans laquelle il vit. Mais à la différence de don Quichotte dont l'errance acquiert une dimension religieuse dans le sens où son odyssée remet en mémoire celle de la figure du Christ<sup>252</sup> ; celle de *Quichott* prend une dimension proprement existentielle dans la mesure où le protagoniste verse dans une attitude contemplative qui accroît son désespoir et le renferme « dans un *quiétisme du désespoir*<sup>253</sup> » où la beauté est négligée et le sordide est montré.

Outre cette analogie thématique entre les deux œuvres, plusieurs aventures donquichottesques sont transposées par Benguettaf : la fameuse aventure des moulins à vent et celle des bandits catalans.

## 2.2.2. LA TRANSPOSITION D'AVENTURES DONQUICHOTTESQUES

### 2.2.2.1. L'aventure des moulins à vent

Nombreuses sont les références explicites et implicites à la fameuse aventure des moulins à vent de *Don Quichotte* dans la pièce théâtrale de Benguettaf. La première allusion est déjà inscrite dans le titre de la scène six intitulée « *Où Quichotte combat des virages et saute par-dessus un mystérieux ravin* ». A première vue, ce titre pose tout le problème de la référence, car l'aventure donquichottesque n'est pas nommée, pas plus que don Quichotte, dont l'aventure est pourtant évoquée sans conteste dans le corps de la pièce. Mais la première référence explicite est inscrite dans la première didascalie de la sixième scène : « *Le Barbier est derrière les dunes. Il mime le mouvement d'une éolienne avec son bras.* » (*QLR*, 33)

---

<sup>252</sup> -Canavaggio Jean, *Don Quichotte, du mythe au livre*, op.cit, p.171.

<sup>253</sup> -Sartre-Jean Paul, *L'existentialisme est un humanisme*, éd Gallimard, 1996, P.21.

La seconde est plus ample et plus élaborée. Elle est inscrite dans le discours de Quichotte et son ami Pancho.

*Quichott : Chut. Tu entends ce sifflement de lames qui déchirent le ciel ?*

*Pancho : Allons donc, Monsieur, ce ne sont que des éoliennes qui font ce qu'elles ont à faire quand le vent souffle : tourner.*

*Quichotte : A ce point la faim te fait perdre la notion des formes, Pancho ? Ne vois-tu pas leur déplacement sournois pour nous encercler et m'empêcher d'avancer ?*

*Pancho : Je vous assure que ce ne sont que des éoliennes qui se profilent à l'horizon.*

*Quichott : Quelles qu'elles soient, Pancho, et sous quelques formes qu'elles paraissent, je n'aurais pas la patience de les traîner plus longtemps dans mon sillage. (QLR, 33-34)*

Ici, les éoliennes ne seraient qu'une forme moderne des moulins à vent auxquels don Quichotte livre bataille dans le roman de Cervantès. De ce fait, le lecteur de ces répliques trouvera sans doute une ressemblance saisissante avec celles de don Quichotte et de Sancho Pança.

*Regarde, ami Sancho ; voilà devant nous au moins trente démesurés géants, auxquels je pense livrer bataille et ôter la vie à tous tant qu'ils sont.- Quels géants ? demanda Sancho Panza.-Ceux que tu vois là-bas, lui répondit son maître, avec leurs grands bras, car il y en a qui les ont de presque deux lieues de long.-Prenez donc garde, répliqua Sancho ; ce que nous voyons là-bas ne sont pas des géants, mais des moulins à vent, et ce qui paraît leurs bras, ce sont leurs ailes, qui, tournées par le vent, font tourner à leur tour la meule du moulin.-On voit bien répondit don Quichotte, que tu n'es pas expert en fait d'aventures : ce sont des géants te dis-je ; si tu as peur, ôte-toi de là et va te mettre en oraison pendant que je leur livrerai une inégale et terrible bataille.(DQI,8,91)*

Dans les deux passages, les moulins à vent comme les éoliennes sont identifiés comme étant des géants bien que ce dernier vocable n'apparait qu'à travers des allusions fugitives dans le premier passage. « *Des lames qui déchirent le ciel* », « *leurs déplacement sournois* » Quant aux deux Serviteurs, ils ne voient dans ces objets que ce qu'ils représentent réellement. C'est ce qu'affirme Ruth Reichelberg :

*Si Sancho ne les (les moulins) voit pas, c'est parce qu'il se situe dans le monde de l'apparence et qu'il voit non les choses, mais l'image des choses, telles qu'elles s'inscrivent dans la non-durée.<sup>254</sup>*

<sup>254</sup>-Reichelberg Ruth, Don Quichotte ou le roman d'un Juif masqué, op.,cit, pp.89-90.

Mais à la différence de don Quichotte qui livre bataille aux moulins à vent, Quichott ne veut pas attaquer les éoliennes tant qu'elles restent éloignées. Ce bref dialogue entre Pancho et Quichott en fait état :

*Pancho : C'est bien ce que je dis. Tant qu'elles restent éloignées et ne font que gesticuler...elles ne courent aucun danger. Elles le sentent.*

*Quichott : (pas tout à fait convaincu) : Surveillance-les quand même qu'elles ne s'approchent pas de trop près. (QLR, 34)*

Ici, la représentation des éoliennes diffère de celle des moulins à vent dans *Don Quichotte* : alors que ces derniers sont perçus comme l'incarnation du mal absolu selon Ruth Reichelberg<sup>255</sup>, les éoliennes sont simplement perçues comme un objet menaçant.

Ainsi, la fameuse aventure des moulins de *Don Quichotte* est bel et bien actualisée dans la pièce de Benguettaf comme en témoigne les nombreuses références explicites que nous avons tenté de relever. Outre cette aventure donquichottesque, une autre aventure s'invite dans l'œuvre théâtral de M'Hamed Benguettaf, il s'agit en particulier de l'épisode des bandits catalans.

#### **2.2.2.2. L'épisode des bandits catalans**

Cette épisode commence dans la scène quatre dont le titre est : *au « Motel du château » où Quichott de Vachance et Pancho Quercha rencontrent Miranda, la Reine des bandits. (QLR, 18)* Ce titre n'est pas sans rappeler l'épisode des bandits catalans de l'hypotexte. Rappelons l'hypotexte : don Quichotte et Sancho Pança, lors de leur voyage à Barcelone, tombent sur le fameux bandit Roque Cuiart et ses acolytes qui connaissaient déjà don Quichotte de réputation et le laisse poursuivre sa route. Trois jours plus tard don Quichotte et son écuyer y retournent et passe trois jours avec ces mêmes bandits. Ils découvrent qu'ils sont des êtres « du bon sens et de bons sentiments », et leur lieu est le seul où la justice règne.

Dans la pièce de Benguettaf, la rencontre se déroule au « Motel du château » situé au bord de la route et dont on ignore complètement le lieu. Autrement dit, l'auteur se tue sur le nom de l'endroit exact usant de la même technique que Cervantès qui, au début de son roman, ne révèle pas le nom du village dans lequel vont se dérouler les aventures de don Quichotte.

---

<sup>255</sup>-Cette expression est due à Ruth Reichelberg quand il parlait de l'image des moulins à vent chez don Quichotte.

Dans leur errance, Quichott et Pancho rencontrent Miranda, la reine des bandits au « Motel du château » situé dans un endroit isolé, et qui est formé de carcasses de voitures. De là, surgissent la reine des bandits Miranda et ses acolytes : le gardien du parking, Louissette, la servante, et César qui pourrait être un ami de la reine.

Dans sa transposition de cet épisode, l'auteur procède au changement du cadre spatial de l'hypotexte qui, rappelons-le, est un bois près de Barcelone, en transposant son épisode dans un « Motel de Château », situé au bord de la route, dans un endroit méconnue. L'auteur procède ainsi à une translation proximisante (temporel, géographique, social) selon la terminologie de Gérard Genette : l'hypertexte transpose la diégèse de son hypotexte dans un temps moderne comme le suggère le mot « Motel ». Ce changement du cadre spatio-temporel de l'hypotexte a pour effet la féminisation du personnage cervantin : le chef des bandits, Roque Cuinart, devient Miranda. Gérard Genette écrit à ce propos : « *le changement de sexe est un élément important de la transposition diégétique. Il peut avoir pour seule fonction d'adapter une œuvre à un nouveau public.* <sup>256</sup> » C'est le cas de Quichott, l'homme qui n'y était pour rien dont le titre de la scène indique déjà la visée.

En féminisant le personnage principal de l'hypotexte, l'auteur renverse toute la thématique de l'hypotexte : Miranda (le Roque Cuinart femelle) est fortement ridiculisée et son « Motel » est un lieu de braquage et de vol. Elle se présente d'emblée comme un personnage vulgaire, ignorante, autoritaire et agressif ce qui fait d'elle l'antithèse de Roque Cuinart, lequel est présenté dans le roman de Cervantès comme un personnage juste et vertueux.

Outre l'actualisation des ces thèmes quichottesques, les différents personnages qui apparaissent dans l'œuvre théâtrale de Benguettaf présente une grande ressemblance avec ceux du roman de Cervantès, dans la mesure où plusieurs indices signalent leur dimension chevaleresque.

### 2.2.3. LES PERSONNAGES

Les personnages de *Quichott, l'homme qui n'y était pour rien* semblent sortir tout droit de l'univers quichottesque. La didascalie initiale nous présente huit personnages : Quichott,

---

<sup>256</sup>-Genette Gérard, op, cit, p.423.



l'enfant, Pancho, le Gardien, Louissette, César, Miranda, le Barbier. Ainsi, l'auteur préserve le duo maître/serviteur de *Don Quichotte* (Quichott/Pancho) et le fait entouré de personnages de second plan : l'enfant (Quichott-enfant), le gardien du parking, Louissette (la servante), Miranda (la reine des bandits), César (un locataire du Motel) et le Barbier. La longueur et brièveté des répliques de ces personnages et les conditions de leur énonciation pourraient nous aider à connaître davantage leurs caractères.

### 2.2.3.1. Quichott

Il est le personnage principal de la pièce. Il apparaît dès la première scène. Sa ressemblance avec don Quichotte est saisissante, dans la mesure où il l'imité dans toutes ces extravagances. Tout comme lui, il procède à un transfert onomastique en se donnant le nom de Quichott de Vachance, associant ainsi son nom à celui de son village natal.

*Pancho : Excuser mon ignorance, Monsieur... ?*

*Quichott : Quichott de Vachance !*

*Pancho : Votre vrai nom, je veux dire.*

*Quichott : C'est celui que je me suis donné, et le seul que je connaisse.*

En revanche, sur le plan lexical, le nom *Quichott* est dépourvu du « e » et ne s'affuble pas la particule « don » du personnage cervantin. Il n'est plus aussi un picaresque à la recherche d'aventures, mais un personnage marginal, passif qui regarde passer la vie sans y intervenir.

Aussi, il a l'âge de son devancier. « *Homme mûr. Sans famille. Cinquante ans minimum.* » (QLR, 6) De même que don Quichotte est célibataire, Quichotte est aussi « sans famille ». Il voue lui aussi un amour aussi excessif pour une femme (imaginaire) que don Quichotte voue à Dulcinée.

En outre, Quichott semble avoir le même caractère que celui de son modèle de référence. Tous deux habitent un village et sont fort matinaux. Ils ont aussi un penchant similaire pour l'aventure. Comme don Quichotte, il se révèle, en effet, comme un être « violent malgré lui ». Il s'oppose, comme don Quichotte, à la société en cristallisant un idéal moral qui n'existe que dans le livre de Cervantès.

Aussi, le théâtre semble réunir Quichott à don Quichotte. Outre leur passion pour la scène, ils en ont fait même l'expérience. Alors que Dans Don Quichotte, le chevalier à la triste figure n'a jamais caché sa passion pour le théâtre. « *Quand j'étais jeune, j'avais la passion du théâtre.* » (DQII, 9,82) Et, la comédie demeure son genre le plus préféré « *Depuis l'enfance, je suis très amateur du masque de théâtre, et, quand j'étais jeune, la comédie était ma passion.* » (DQII, 11, 188) Reste que le chevalier à la triste figure n'a jamais participé ; comme comédien ; à une pièce théâtre.

Dans *Quichott l'homme qui n'y était pour rien*, Quichott est en effet animé de la même passion pour le théâtre. En revanche, il a pris part à une pièce de théâtre, mais, il n'était pas vraiment doué comme comédien. Quichott en fait état dans le monologue suivant :

*J'ai même fait du théâtre. (Prenant la roue et la mettant dans le coffre) Mais là, je n'étais pas doué. Mais alors pas du tout. D'ailleurs, la première scène où j'ai fait une apparition n'a pas marché. Les gens sortaient avant la fin (...) Je n'avais pas un grand rôle du tout, de la figuration. Je devais juste tomber à la première attaque du fameux... « Don Quichotte ». (QLR, 12)*

En outre, la fin de Quichott ressemble à celle de don Quichott : ce dernier reconnaît sur son lit de mort qu'il a « *pris en haine toutes les histoires profanes de la chevalerie errante ; je reconnais ma sottise, et le péril où m'a jeté leur lecture.* » (DQII, 46, 500) De même que Quichott reconnaît à la fin de la pièce qu'il courait derrière un mirage « *Tu m'aurais donc fait traverser le monde à courir derrière un mirage ? Et alors que toute l'humanité présente éclatait de rire.* » (QLR, 44)

#### 2.2.3.2. L'Enfant

Le personnage de l'Enfant n'apparaît qu'en de très rares occasions et de manière circonstanciée. Il représente le Quichott (enfant) Il est le gardien de la mémoire de Quichott. La didascalie suivante en dit davantage : « *(Quichott) est relayé par un garçon de dix douze ans qui apparaît comme par enchantement au volant de la voiture et qui se mettra à raconter avec lui. C'est Quichott « Enfant » (QLR, 7)* En revanche, ce personnage est inexistant dans le roman de Cervantès sauf si l'on tient compte de l'idée de Marthe Robert qui, en s'appuyant sur les travaux de Freud sur le roman familial, voit dans le chevalier errant le modèle d'un enfant déçu. Il écrit à

ce propos : « *A cinquante ans, le chevalier, redevenu l'enfant qu'il est depuis toujours au fond, descend au niveau psychique du petit être déçu.*<sup>257</sup> »

Cette infantilisation de Quichott est riche de sens, dans le sens où ce personnage n'est pour le personnage de Benguettaf qu'un prétexte, un moyen pour remémorer son enfance et les conditions lamentables dans lesquelles il est né. Autrement dit, Quichott fou et amnésique a besoin de la voix de son enfance pour qu'elle lui rappelle la source de sa folie. C'est ce qu'affirme Ruth Reichelberg : « *il faut perdre la mémoire première pour accepter de vivre l'Histoire qui, elle, ne saurait être envisagée sans acte de folie*<sup>258</sup> » Aussi, Quichott dont aurait besoin de l'Enfant Quichott comme son double pour se rendre compte de la réalité. C'est pourquoi ce personnage apparaît au moment où Quichott commence à errer à bord de son pick-up<sup>259</sup>.

#### 2.2.3.3. Rossinante

Dans le roman de Cervantès, rossinante est le cheval mythique de don Quichotte. C'est une vieille rosse décharnée et maigre. Elle apparaît comme l'auxiliaire parfait du chevalier et inséparable de ses exploits.

Dans *Quichott, l'homme qui n'y était pour rien*, Quichott la métamorphose implique également la monture de don Quichotte : Rossinante se transforme en un pick-up, une voiture légère et « déglinguée ». Elle apparaît ainsi comme une forme moderne de Rossinante, dans la mesure où la transposition de don Quichotte dans un cadre moderne entraîne inévitablement une modification de son action et les supports qu'ils la supportent selon Gérard Genette<sup>260</sup>. Autrement dit, elle est le substitut de Rossinante de par son état de voiture « déglinguée » qui en rappelle fort bien la faible constitution.

Comme le cheval mythique de don Quichotte, le pick-up est humanisé dans la pièce, il est même considéré comme un fidèle compagnon qui doit être protégé contre les bandits. « *Je te demande pas de blesser quelqu'un, mais de tuer le « quelqu'un » qui oserait toucher à un seul*

<sup>257</sup>-Robert Marthe cité par Jean Canavaggio dans *Don Quichotte, Du livre au mythe*, op.,cit, p.235.

<sup>258</sup>-Reichelberg Ruth : *Don Quichotte ou le roman d'un Juif masqué*, éditions du Seuil, juin 1999,p.53 .

<sup>259</sup>- un véhicule utilitaire léger muni d'une benne ou d'un espace ouvert à l'arrière.

<sup>260</sup>-Genette Gérard, *Palimpsestes*, op. Cit, p.442.

*cheveu de la voiture* » (QLR, 28) Cela, n'est pas sans rappeler, une fois encore, l'amitié qui lie don Quichotte à sa monture. « *Mon bon Rossinante, éternel compagnon de toutes mes courses et de tous mes voyages.* » (DQI, 2, 59) De même que Rossinante est cause de désagrément pour don Quichotte (on la prend pour responsable de la défaite contre le chevalier de Blanche Lune à cause de sa faible constitution), le pick-up de Quichott est aussi cause d'ennui comme le souligne le titre de la huitième scène. « *Quichott, sombré encore plus dans son délire, se mettra à pousser la voiture tout seul, de toutes les forces qui lui restent, jusqu'au coucher de soleil.* » Mais cette comparaison entre Quichott et don Quichotte et leurs montures respectives restent, à notre sens, incomplète si l'on n'étudie pas le personnage de Pancho qui semble un digne héritier de son devancier. Il en résulte une meilleure compréhension de la relation qui unit les deux personnages.

#### 2.2.3.4. Pancho

Pancho Quercha n'apparaît qu'à la deuxième scène. Contrairement à Quichott, il n'est caractérisé qu'à travers son nom : « Quercha » qui signifie gros ventre, une caractérisation qui l'approche d'avantage de son modèle Sancho qui lui aussi « *de gros ventre, de sa taille courte et de ses jambes grêle* » (DQI, 9, 116) L'auteur apporte un léger changement au nom de Sancho en lui changeant la première lettre pour devenir Pancho et substitue le mot « Panza » par ce lui de Quercha. En faisant, l'auteur parodie le nom de Sancho comme l'a fait avec le personnage Quichott. Il procède ainsi à une « *déformation parodique*<sup>261</sup> » du personnage cervantin à travers le calembour Sancho/ Pancho.

Aussi, la similitude avec son devancier apparaît dans les différentes références et allusions au personnage cervantin. C'est ce qu'affirme Philippe Hamon : « *le personnage est connecté à une série d'autres figures par le biais de la citation où de l'allusion*<sup>262</sup> ». C'est le cas de Quichott qui prend Pancho pour Sancho dans la citation que nous avons déjà citée plus haut. En plus, l'image de la figure de Pancho se précise et se rapproche de celui de Sancho par une série de correspondance au cours de la lecture de la pièce. Ainsi, il apparaît comme un nouveau Sancho de par la relation qu'il entretient avec Quichott : sage et fidèle. Pour preuve, Quichott, sous

<sup>261</sup>-Genette Gérard, Palimpsestes, op.cit, p.51.

<sup>262</sup>-Hamon Philippe, Le personnel du roman-le système des personnages dans les Rougon-Macquart d'Emile Zola, Genève, Droz, 1983, p.38-66 ;

l'emprise de son délire, il prend le passager pour un personnage cervantin et l'engin pour une mule sans même que ce dernier ne lui dise son nom.

*Quichott : Alors qu'est ce que vous attendez ? Chargez donc votre mule à l'arrière, « Sancho » !*

*Pancho : Pancho, Monsieur, Pancho...Je m'appelle Pancho Quercha...*

*Quichott : Mais je n'ai pas de royaume à vous proposer. (QLR, 13)*

Un autre point commun entre Pancho et Sancho est le nom de leurs femmes respectives : la femme de Pancho porte le même nom de celle de Sancho Panza : Thérèse.

*Pancho : Y a plus beaucoup de place, c'est sûr. A croire que Thérèse avait raison.*

*Quichott : Thérèse ?*

*Pancho : Ma femme. (QLR, 15)*

Aussi, le comportement immoral de Pancho est identique à celui de son devancier. « Pancho, debout sur une dune, jovial, se raconte en urinant. » Du reste, Pancho apparaît comme le digne héritier de Sancho Pança : son physique de « *gros ventre et de sa taille courte* » (QLR, 13), sa naïveté, son illettrisme, origine paysanne commune et dévouement et fidélité pour son maître. Il est témoins, tout comme son devancier, de toutes les aventures de son maître, lesquelles transforment Pancho d'un simple compagnon de voyage à un serviteur qui obéit à son maître.

Mais, au fur et à mesure que les aventures s'enchaînent, Pancho, tout comme son modèle, fait montre d'une grande sagesse et d'aptitude mentale en renvoyant à la réalité son compagnon Quichott. Il le juge même comme un être déraisonné. « *Cet homme m'a donné mille preuve de sa folie* »(QLR,42) Il reconnaît aussi l'entreprise chimérique de leur errance et déclare qu'il est « plus fou de lui obéir » Les différentes aventures Mais contrairement à Sancho qui ne se sépare de son maître que lorsqu'il part pour gouverner son île, Pancho quitte son maître à la septième scène convaincu que leur voyage est absurde et fou.

Mais pour compléter cette étude comparative entre Pancho et son devancier, il nous semble évident de faire de même pour leurs montures. Alors que dans Don Quichotte, Sancho Pança a pour monture un âne, dans Quichott, l'homme qui n'y était pour rien, en revanche, Pancho a une mobylette pour monture. Ainsi, dès la deuxième scène, le parallèle est vite établi avec celle de

l'écuyer de don Quichotte comme témoignent les propos de Quichott « : « *Alors qu'est-ce que vous attendez ? Charger donc votre mule à l'arrière, « Sancho » ! (QLR, 15)*

On voit ici l'étendue de cette allusion véritable à la monture de Sancho, mais aussi son pouvoir d'irradiation qui pousse le lecteur à prendre cette mobylette comme une forme moderne de la monture de Sancho. Alors que dans Don Quichotte, cette dernière apparue comme le confident, l'ami et le fidèle compagnon de Sancho, celle de Pancho, en revanche, est cause d'ennui, en raison, de ses pannes répétées comme en témoigne le dialogue suivant :

*Pancho : Je suis en panne...*

*Quichott : Je le vois bien ?*

*Pancho : Vous pouvez m'aider ?*

*Quichotte : Qu'est ce que vous avez ?*

*Pancho : C'est une mule ! (mettant la béquille d'un coup de pied) Elle s'arrête toujours au mauvais endroit.*

*Quichott (que le mot « mule » a frappé) : vous lui avait fourni son avoine ?*

*Pancho : Heu... le plein...Avant de partir. (QLR, 13)*

Nous avons ici affaire à une humanisation de la mobylette de Pancho, puisqu'elle est assimilée à une mule. Voici donc la « monture » de Pancho métamorphosée en une mule pour, sans doute, la rapprocher davantage de son ancêtre, ce qui serait considéré comme la volonté de l'auteur de garder la dimension mythique de la monture de Pancho.

#### 2.2.3.5. Miranda, l'ombre de Dulcinée

Dans Don Quichotte, le nom Miranda appartient à un gentilhomme de la Manche *Diego de Miranda* surnommé l'homme en vert qui, dans le chapitre 18 de la deuxième partie, invite don Quichotte et Sancho Panza chez lui. « *Je suis plus que médiocrement riche, et mon nom est don Diego de Miranda.* » dit-il à don Quichotte. (DQII, 18,152)

Dans la pièce théâtrale de Benguettaf, en revanche, le personnage féminin « Miranda » est la reine des bandits. Elle y apparait dans la quatrième scène qui s'intitule « où Quichott de Vachance et Pancho Quercha rencontrent Miranda, la reine des bandits. » Ce personnage serait-il ce personnage cervantin féminisé est actualisé dans la pièce de Benguettaf ? Visiblement oui !

M'Hamed Benguettaf semble bien renseigné du roman de Cervantès dans la mesure où de nombreux passages du roman cervantin parsèment toute la pièce. Reste à savoir pourquoi de tous les personnages cervantin, l'auteur a choisi celui de Miranda ? Nous répondrons à cette question au cours de cette étude. En attendant, intéressons-nous de façon plus détaillée à la représentation de ce personnage dans l'œuvre de Benguettaf.

La première référence directe à Dulcinée n'intervient que tardivement dans la pièce :

*Pancho : Dites donc, vous, le « grand cigare », vous devriez montrer plus d'humilité et ordonner à votre...Dulcinée d'avoir plus de compassion.(p.27)*

*Miranda (le coupant) : Ecoute, mon gars ! D'abord, je n'ai pas de compassion à vendre. Ensuite je ne suis la Dulcinée de personne, ou plutôt de tout le monde. (QLR, 27)*

La seconde référence intervient à la fin de la pièce :

*Quichott (tout à son combat) : (...) Quant à vous, Madame, Dulcinée de tout le monde, catin de cette république sans hymne et sans lumière, sans peuple et sans eau, je viendrai vous sauver malgré vous. Patientez donc et attendez l'heure ! (QLR, 28)*

Outre ces références directes, nous trouvons aussi des allusions à la séquestration de Dulcinée par les enchanteurs. A titre de rappel, lors de la descente de don Quichotte dans la grotte de Montésinos, il découvre que Dulcinée est prisonnière des enchanteurs.

*Quichott (s'approchant de Miranda comme pour l'embrasser) : Je ne serai rien de tout cela, Madame. Je sais qu'ils vous séquestrent ; ils vous font dire et faire des bêtises pour que vous me paraissiez à l'aise et que nous n'ayons point envie de vous secourir. Alors je vous conjure, si c'est le cas, faites-moi un signe, faites-moi un geste et je jure de vous rendre à vous-même. (QL R, 27)*

Ainsi, malgré l'absence de féminité qui transparait à travers les attitudes physiques et surtout vocales, Quichott voit dans cette femme une Dulcinée, imitant ainsi don Quichotte qui fait d'Aldonsa Lorenzo, une robuste paysanne, d'origine des plus humbles, sa Dulcinée. De même que don Quichotte croit que Dulcinée est enchantée et séquestrée par les enchanteurs surtout après sa descente dans la grotte de Montésinos, et qu'il veut à tout prix la délivrer de sa captivité, Quichott croit que Miranda est captive des bandits et que son devoir est de la délivrer de sa séquestration.

## 2.2.3.6. Le barbier

Dans Don Quichotte, le personnage du Barbier, pour rappel, est l'un des personnages secondaire mais important. Il apparaît dans le sixième chapitre de la première partie de Don .lors de l'autodafé de la bibliothèque de don Quichotte. C'est un homme d'Eglise. Il est décrit comme un personnage lettré, capable de discourir sur les lettres et les armes.

Dans *Quichott, l'homme qui n'y était pour rien*, la première référence à ce personnage est inscrite dans le titre de la cinquième scène intitulée « Où Quichott est effleuré par la mort déguisé sous les traits d'un barbier. »

La seconde référence est inscrite dans le dialogue de Quichott avec le barbier :

*Le barbier : Bonjour !...J'ai dit bonjour.*

*Quichott (sans se retourner) : Bonjour.(le Barbier fait un geste) : Lâche-moi, tu me fait mal.(Qui es-tu, toi qui me suis depuis le voyage ?*

*Le Barbier : Je suis le Barbier.*

*Quichott (à lui-même en chuchotant très fort) : Un barbier ! (Fermant les yeux) Non d'un chien.(Puis dessus son épaule) Et que ferait un barbier dans un endroit aussi peu fréquenté ?*

*Le Barbier : Son métier pardi. Raser les gens ! (QLR, 31)*

Quoique Quichott soit lecteur du roman de Cervantès, Quichott semble tout ignorer de ce personnage quoiqu'il soit un lecteur assidu de Don Quichotte. Il le prend ailleurs pour un simple barbier (un tailleur de barbe) Mais très vite, il découvre soudain qu'il a affaire à un religieux fanatique.

*Quichott : Alors pourquoi ne m'as-tu pas rasé à la naissance ?*

*Le Barbier : Tu avais encore du chemin à faire.*

*Quichott :(toujours à voix basse chuchotée) : Pourquoi ne l'as-tu pas fait à l'écriture de ma première lettre d'amour ?*

*Le Barbier : L'espoir ne se laisse pas raser aussi facilement.*

*Quichott :(suffoquant et en sueur) : Tu as mal choisi le moment.*

*Le Barbier : J'ai bien envie de te raser quand même.*

*Quichott : Pas avant la fin du voyage ! Nom de Dieu !*

*Le Barbier (réfléchit puis sourit) : Pourquoi pas ? A une autre fois. Ou mieux. A la prochaine fois. (QLR, 31)*



Ici encore, le barbier de Benguettaf nous apparaît comme le digne héritier de son devancier. Les deux personnages sont des religieux fanatiques. Alors que le premier participe à l'autodafé de la bibliothèque de don Quichotte ; le second tente de tuer Quichott. Mais à la différence de son modèle de référence, le barbier de la pièce nous paraît plus sinistre, dans la mesure où il ne cherche pas à guérir Quichott de sa démente mais de l'exterminer.

#### 2.2.4. LA RELATION ENTRE LES PERSONNAGES

Dans *Don Quichotte*, Cervantès organise sa matière romanesque autour du trio don Quichotte, Sancho Pança et Dulcinée. Les deux premiers forment indiscutablement un couple « organique » au point que l'existence de l'un dépend de celle de l'autre. Leur relation apparaît comme une nécessité, car la chevalerie errante exige de son adepte de recruter un écuyer. Mais cette relation va vite se transformer en une amitié indéfectible. Quant à Dulcinée, elle est l'amour nécessaire au chevalier à la triste figure. C'est à elle d'ailleurs que toutes les aventures du chevalier errant sont destinées.

Il en va de même pour *Quichott, l'homme qui n'y était pour rien*, puisque M'Hamed Benguettaf choisit de bâtir aussi sa matière romanesque autour du couple Quichott/Pancho. En revanche, la relation dans ce couple est accidentelle. Elle survient lorsque Quichott prend en auto-stop Pancho dont la motocyclette est tombée en panne. Très vite, une relation de maître serviteur va s'établir dans ce couple, puisque Quichott va se comporter en chevalier errant et Sancho tente de corriger son maître de son étourderie. Face à l'héroïsme guerrier de son maître, Pancho témoigne cependant d'une rationalité exemplaire.

Quant à la relation entre Quichott et Miranda, elle paraît potentiellement plus conflictuelle que celle de leur modèle de référence. Alors que dans l'hypotexte, don Quichotte, sous l'emprise de sa folie livresque, prend la paysanne Alonza Lorenzo pour sa Dulcinée, Quichott prend Miranda, la reine des bandits, pour Dulcinée. Aussi, don Quichotte ne rencontre jamais Dulcinée sur son chemin, alors que Quichotte la rencontre dans un Motel situé au bord de la route. Comme don Quichotte qui voulait désenchanter Dulcinée, Quichott veut la délivrer de sa séquestration, car il croit que des bandits la tiennent en otage. Enfin, Comme don Quichotte, Quichott voit dans la vulgaire Miranda une femme de beauté idéale.

*Quichott : Rien. (Se tournant vers l'arrière de la voiture) Du chagrin seulement de voir une aussi belle femme séquestrée, privée de la clarté du jour. (QLR, 24)*

Comme on voit, la relation ente les personnages principaux de Quichott, l'homme qui n'y était pour rien est similaire à celle des personnages de l'hypotexte. Elle est une nécessité pour Quichott, puisque son épopée donquichottesque reste fortement tributaire de la présence de Pancho et de Miranda.

Outre la présence de ces personnages quichottesques dans la pièce théâtrale de Benguettaf, l'espace et le temps romanesques de l'hypotexte y sont également présents mais dans un mouvement de réappropriation.

## 2.2.5. TEMPS ET ESPACE DRAMATIQUES

### a. Le temps de la pièce

L'action dramatique de la pièce est située dans le temps historique de la chevalerie errante. Ce temps revêt dans les deux œuvres une grande importance dans la mesure où les deux protagonistes vivent, à un degré divers, dans le temps révolu de la chevalerie errante. Ce n'est pas par hasard si les personnages principaux de Benguettaf se nomment respectivement Quichott et Pancho et dont leur passe temps favori est la lecture du roman de Cervantès. Alors que dans le roman cervantin, don Quichotte rêve de ressusciter la chevalerie errante, Quichott cherche à échapper à la sinistre réalité dans laquelle il se trouve.

Mis à part le temps historique commun dans lequel se figent les deux protagonistes, la pièce de Benguettaf ne dit pas mot sur le moment ni la durée des aventures de Quichott, contrairement à son modèle dont l'ensemble des aventures se déroule en un seul et même été.

### b. L'espace dramatique<sup>263</sup>

#### b-1. Le village de Vachance

A l'instar de don Quichott qui rattache à son nom à celui de son village, Quichott imite aussi le personnage cervantin en joignant à son nom celui de son village « Vachance ». Ce nom topographique, formé du verbe aller « va » mis à l'impératif et du nom « chance », est un lieu qui

<sup>263</sup>-L'espace dramaturgique est un signe distinctif d'une œuvre dramatique. Il est indiqué dans la pièce par les didascalies aussi bien que les paroles prononcées par les personnages selon Martine David.

ordonne le départ. Il porte, tout comme celui de don Quichotte, une ironie qui n'échappe pas au lecteur. Mais à la différence du village de don quichotte dont le nom n'est pas mentionné « *Dans une bourgade de la Manche, dont je ne veux pas me rappeler le nom, vivait, il n'y a pas longtemps, un hidalgo* » (DQI, 1,67), celui de Quichott porte un nom nettement caractérisé :

*Quichott : À part « Vachance », ce village natal dont les portes se refermaient tranquillement en grinçant. Je suis passé par le sommet de la colline de sable qui surplombait le village. Je ne voulais pas m'entendre pleurer. D'ailleurs, je suis parti très vite. Sans me retourner. Presque sans regret. Un petit pincement au cœur quand même. Je ne saurai jamais si quelqu'un m'aurait retenu. (QLR, 11)*

En outre, nous constatons que les circonstances du départ de don Quichotte, lors de sa première sortie, sont presque les mêmes que celles de Quichott qui quitte « Vachance » sans regret, sans doute, faute d'amis ou de proches qui pouvaient le retenir. Mais à la différence de don Quichotte qui revient après chaque sortie dans son village natal, Quichott n'y retourne jamais.

#### b-2. Le Motel du chÂteau

Quichott et son ami Pancho regagnent le *Motel du château* pour demander de l'aide après que leur voiture est tombée en panne. Ce lieu isolé est décrit comme « *une sorte de vaste cour en terre battue qui débouche sur une structure de carcasses de voitures formant une habitation incroyable, presque de dessin animé.* »(p.18) Le Motel, tout comme l'auberge dans Don Quichotte, est une étape transitoire pour reprendre encore une fois la route à la recherches d'autre aventures. Pour rappel, dans le roman cervantin, don Quichotte transforme l'auberge en château, fait de l'aubergiste un châtelain, des deux paysannes des princesses. Il en va de même dans la pièce théâtrale où Quichott transforme le vrai « château du Motel » en un château d'eau.

*Le Gardien : Oui. Regardez. C'est écrit noir sur rouge : « Motel du château »*

*Louissette : (rire aigu) : Pourtant il n'y a pas de château dans les environs....*

*Quichott (qui regardait au loin, comme absent) : Si. Là-bas. Il y avait un château d'eau, je crois. (QLR, 21)*

Ici, Quichott ironise sur « le château du Motel », une façon de dire, sans doute, que la noblesse n'a pas lieu d'exister dans une société décimée et disloquée par la violence.

Alors que dans *Don Quichotte*, le château est un lieu de repos et de sécurité, la pièce de Benguettaf nous présente un lieu occupé par des bandits où l'insécurité règne.

Outre l'appropriation de ces quelques indications spatio-temporelles de l'hypotexte, la structure narrative de *Quichott, l'homme qui n'y était pour rien* semble superposable à celle de *Don Quichotte*.

### 2.2.6. LA NARRATION

Quoique différente sur le plan esthétique du roman de Cervantès, *Quichott, l'homme qui n'y était pour rien* en préserve généralement la structure narrative. En effet, Benguettaf commence d'abord par parodier les titres du roman de Cervantin qui, pour rappel, s'estiment à cent vingt-six intertitres dans les deux parties, et commencent majoritairement par le pronom relatif « où ». Il les réduit en huit seulement.

Scène 1 : Où un certain vieux monsieur répondant au nom de « Quichott » raconte à quelqu'un de déjà bien loin pourquoi il est en route.

Scène 2 : Où Quichott croise au bord de la route un petit homme, poussant une mobylette.

Scène 3 : Où Quichott, regard fixé sur la route, est au volant de son pick-up alors que Pancho, debout sur une dune, jovial, se raconte en urinant.

Scène 4 : Au « Motel du château » où Quichotte de Vachance et Pancho Quircha rencontre Miranda, la Reine des Bandits.

Scène 5 : Où Quichott est effleuré par la mort déguisée sous les traits d'un barbier.

Scène 6 : Où Quichott combat des virages et saute par-dessus un mystérieux ravin.

Scène 7 : Où l'on raconte qu'après avoir roulé toute la matinée, Quichotte, en panne d'essence, envoie Pancho lui en chercher.

Scène 8 : Où l'on dit qu'après le départ de Pancho, Quichott, sombré encore plus dans son délire, se mettra à pousser la voiture tout seul, de toutes les forces qui lui restent, jusqu'au coucher du soleil.

Tous les titres des scènes de la pièce prennent cette forme quichottesque jusqu'à la fin créant ainsi un contrat paratextuel officiel avec le roman de Cervantès. En outre, la construction de la pièce de Benguettaf accorde, tout comme le roman de Cervantès, majeure partie aux dialogues, lesquels se distinguent par leur ampleur. En effet, le dialogue occupe toute la pièce de Benguettaf. Il est jalonné par quelques courts récits sous forme de monologues au début et à la fin de la pièce. Cette oralité se manifeste par le langage populaire que Quichott et Pancho y utilisent quoique Quichotte use quelquefois d'un langage soutenu imitant ainsi son modèle de référence. « *Je n'aime pas les rires qui fusent hors de la saison des rires.* » réplique don Quichotte à Miranda (*DQI, 1, 24*)

Quoique les deux structures soient superposables, il n'en demeure pas moins, cependant, que la transposition du texte ancien dans un cadre moderne transforme son action et affecte son sens.

## **2.2.7. LES PRATIQUES TRANSFORMATIONNELLES**

### **2.2.7.1. La transposition diégétique**

Contrairement aux textes des auteurs précédents, toutes les transformations dans la pièce de Benguettaf semblent liées au transfert spatio-temporel de l'action de l'hypotexte. En effet, l'auteur s'en est tenu au strict minimum de la transposition diégétique : il procède à un transfert spatio-temporel de l'action (l'Algérie de la post- violence terroriste) sans en toucher aux autres critères (l'âge, le sexe, le physique) qui ont été soigneusement épargnés : le Quichott de Benguettaf a le même âge (la cinquantaine) et le même physique (maigreur, haute taille, visage sec) que son devancier. Aussi, leur caractère est aussi identique : ils sont tous deux mélancoliques, taciturnes et rêveurs. La seule différence notable réside dans leur bellicisme : don Quichotte se sert de la violence pour réaliser son idéalisme chevaleresque ; alors que Quichott est violent malgré lui. Or, il procède à une transformation parodique au niveau de la dénomination des personnages. C'est ainsi que, par calembour, don Quichott devient Quichott et Sancho devient Pancho. Aussi, il procède au changement du sexe et du rôle thématique du personnage féminin de Dulcinée qui devient *Miranda*, la reine des bandits, ce que Gérard Genette considère comme « *un élément important de la transposition diégétique*<sup>264</sup> »

---

<sup>264</sup>-Genette Genette, *Palimpsestes, la littérature au second degré*, éditions du Seuil, 1982, p. 423.

Mais cette transposition diégétique « partielle » suffit-elle à modifier le cours de l'action de l'hypotexte ?

### **2.2.7.2. La transformation pragmatique**

Pour ce qui est de la transformation pragmatique, l'auteur, renonce à la structure du roman cervantin en le théâtralisant, c'est-à-dire il supprime tout ce qui est récit et ne gardant que les dialogues. Dans cette optique, Il réduit le nombre total des personnages impliqués dans l'intrigue : par rapport au nombre considérable de personnages quichottesque qui s'estime à sept cent, ce qui resserre l'action principale de l'hypotexte en la réduisant à huit scènes, supprimant ainsi des dizaines d'aventures donquichottesques pour ne garder que celles qui sont ancrées dans l'imaginaire collectif telle que l'épisode des moulins à vent. Aussi, l'auteur modifie complètement le parcours donquichottesque de son personnage principal qui se résume comme suit : départ du village natal (Vachance), l'errance sur les routes, le combat contre les virages et les éoliennes, l'arrivée au « Motel du château » et le départ à nouveau vers une destination inconnue. Cette fidélité à la diégèse de l'hypotexte entraîne-elle un changement du sens de l'hypotexte ?

### **2.2.7.3. La transformation sémantique**

Cette modification du cours de l'action de la pièce théâtrale s'accompagne d'une modification du sens de l'hypotexte selon Gérard Genette. En effet, L'actualisation de l'hypotexte s'accompagne par une modification du sens de la quête du protagoniste : Quichotte ne cherche ni la gloire ni la justice dans une société disloquée par la violence terroriste. A cet égard, l'œuvre théâtrale de Benguettaf est un exemple caractéristique de motivation positive, dans la mesure où l'auteur consolide les motifs littéraires et politique de l'hypotexte : les deux auteurs dénoncent l'emprise de la lecture romanesque sur le lecteur et critiquent le pouvoir en place.(Nous y reviendrons dans le dernier chapitre de cette étude) Aussi, on assiste à une valorisation secondaire du personnage de Sancho, auquel l'hypotexte donne une image négative, qui se voit transformer en un personnage lettré dans la pièce de Benguettaf. En revanche, le personnage de Dulcinée, laquelle l'hypotexte accordait un rôle capital et positif, est dévalorisée en raison de son assimilation au personnage de Miranda, la reine des bandits.

Après cette étude de la transposition de *Don Quichotte* dans la littérature d'urgence et « post-urgence », nous tentons maintenant d'en étudier les fonctions.

### CHAPITRE 3

## LES ENJEUX DE LA TRANSPOSITION DE DON QUICHOTTE DANS LA LITTÉRATURE ALGÉRIENNE POST-COLONIALE

Contrairement à la période coloniale où la présence du roman de Cervantès est timide et repris essentiellement par des romanciers, la période post-coloniale en exploite toute la richesse. Elle le transpose pratiquement dans presque tous les genres littéraires. Mais curieusement, c'est la littérature féminine, à l'exception de l'œuvre de théâtre de Benguettaf, qui s'en est servi pour dire la femme algérienne dans la période postcoloniale.

En effet, à la lecture des trois textes, notamment les deux premiers, une question nous vient aussitôt à l'esprit : est-il approprié de transposer une figure mythique comme celle de don Quichotte dans une littérature qualifiée d'urgence ? Cette question est d'une grande importance pour diverses raisons : d'abord celle qui a trait au mythe lui-même qui ne semble pas partager les mêmes préoccupations que les personnages romanesques de cette littérature. Autrement dit, l'idéalisme donquichottesque semble en déphasage avec les thèmes de prédilection de la littérature algérienne d'urgence. Ensuite celle qui a trait au roman (mille pages environ) que son auteur prend quinze ans pour l'écrire.

S'interroger sur ce qui motivent ces écrivains à faire intervenir une figure mythique comme celle de Don Quichotte dans un contexte politique caractérisé par la violence terroriste et un contexte littéraire dominé par la littérature dite « d'urgence » passe nécessairement par rappeler la portée idéologique de Don Quichotte.

### 3.1. ASSIA DJEBAR : *VASTE EST LA PRISON*, YOUNIL : *L'ŒIL DU CHACAL*

#### 3.1.1. L'ENJEU POLITIQUE

Les réceptions successives de *Don Quichotte* font du héros cervantin le saint patron du pamphlétaire. Si l'on en croit Perrot-Corpet, *Don Quichotte* « a souvent été, par dérision ou en matière d'éloge, cité comme le saint patron du pamphlétaire<sup>265</sup> » Ceci est lié essentiellement à la

<sup>265</sup> -Danielle Perrot-Corpet, figure du XXe siècle, op.cit., p.57.



mission du chevalier errant qui consistait à rétablir la justice, redresser les torts et protéger les faibles. C'est surtout cette image d'engagement pour les causes sacrificiels que nombre de critiques se sont servis du chevalier à la triste figure comme modèle lorsque l'action politique se confond avec celle de don Quichotte, c'est-à-dire un engagement artificiel en faveur de la justice et de la liberté de l'homme. Nous pensons en premier lieu au critique espagnol Unamuno, homme de gauche et opposant à la monarchie d'Alphonse XIII puis à la dictature de Primo de Rivera voit dans don Quichotte « *la figure tutélaire d'une régénération spirituelle de l'Espagne dont l'incarnation politique serait la République.*<sup>266</sup> » Cette conception militante de don Quichotte s'exprime encore avec force chez Danielle Perrot-Corpet qui y voit une « *figure tutélaire des engagements sacrificiels.*<sup>267</sup> »

Après ce petit tour d'horizon sur la réception politique de *Don Quichotte*, nous étudierons la dimension particulière que prend l'ambivalence essentielle du roman cervantin et notamment ses deux figures féminines Zoraïde et Dulcinée dans la littérature algérienne d'urgence et post-urgence.

Pour ce faire, nous allons étudier d'abord la réception du roman de Cervantès dans le roman d'Assia Djébar *Vaste est la prison* et le recueil de nouvelles de Younil *L'œil du chacal* ; ensuite dans l'œuvre théâtrale de M'Hamed Benguettaf *Quichott, l'homme qui n'y était pour rien*. Il en résulte une meilleure compréhension des ressemblances et des différences entre la réécriture féminine et celle masculine de *Don Quichotte*.

### **3.1.1.2. Zoraïde et Dulcinée dans la littérature de l'urgence**

L'époque des années quatre vingt-dix voit en effet s'épanouir en Algérie le concept de littérature d'urgence, qui occupe une place prépondérante dans la fiction narrative algérienne. Le référent sociopolitique reste globalement l'intégrisme et le terrorisme. Le fait littéraire est un prétexte au discours politique. L'écriture en est profondément engagée contre la violence terroriste. C'est dans ce contexte esthétique et politique que le roman cervantin est reconvoqué.

Dans *Vaste est la prison* et *l'œil du chacal*, l'enjeu politique de l'actualisation du roman de Cervantès apparaît dans les déclarations d'intention des deux écrivaines. Assia Djébar considère

<sup>266</sup> - Danielle Perrot-Corpet, figure du XXe siècle, op.cit., p 46.

<sup>267</sup> - Danielle Perrot-Corpet, figure du XXe siècle, op.cit., p 45.

que l'écriture de son roman une réaction aux attentats terroristes qui ont ciblés des intellectuels algériens. Elle déclare à ce propos :

*Le départ du livre était occasionné par la mort de quelqu'un de proche, inscrite au présent, une mort violente, un assassinat. Les dernières cinquante pages de ce roman portent sur cette interrogation à savoir si, écrivant en berbère ou en arabe, je pouvais davantage rendre compte de la violence, si je pouvais l'inscrire (...) La vraie interrogation dans mon dernier roman, et dans laquelle je suis depuis deux ans au moins, c'est comment rendre compte du sang. La conclusion de Vaste est la prison s'appelle « le sens de l'écriture ». Donc, comment rendre compte de la violence<sup>268</sup> ?*

Cette déclaration montre combien l'auteure rattache son texte à son contexte, ce qui est déjà le signe d'un engagement politique et idéologique de l'auteur en faveur de la lutte contre l'intégrisme. C'est l'assassinat de son ami le dramaturge Abdelkader Alloula dans les années quatre-vingt-dix qui est le fait générateur de son récit et qui sert vraisemblablement comme une architecture à la trame romanesque de son roman. Car, pour une écrivaine, seule l'écriture est donc capable de rendre compte de la violence. Une écriture engagée qui pourrait témoigner de la diffusion du sang dans une Algérie bigarrée et défigurée par la violence islamiste.

Quant à la jeune écrivaine Younil, elle affirme que son recueil de nouvelles est écrit dans l'urgence pour rendre compte de la violence inouïe qui s'abat sur son pays. Elle déclare à ce propos : « *Il se fait un travail dans l'urgence, avec un souffle suspendu.*<sup>269</sup> »

En ce qui concerne ses personnages, elle rajoute « *il y a toujours une hache levée au dessus du personnage : il y a toujours dans mes personnages un désir de meurtre mais ils sont aussi victimes, fragiles.*<sup>270</sup> » Ces déclarations d'intentions montrent combien le contexte politique et esthétique des années quatre-vingt-dix est déterminant dans l'écriture de *l'œil du chacal*. C'est dans ce sillage que sont actualisées les figures cervantines Zoraïde et Dulcinée. La valeur exemplaire de ces deux figures permet aux deux écrivaines d'inaugurer une réflexion politique sur la femme algérienne aux prises avec la réalité de l'Algérie de la décennie noire. Alors qu'Assia Djébar fait de Zoraïde une figure de transfuge, dans la mesure où cette dernière trahit

---

<sup>268</sup> - Djébar Assia. Territoire des langues : entretien avec Lise Gauvin. In : littérature, n° 101, 1996. L'écrivain et ses langues. pp.73-87. [https://www.persee.fr/doc/litt\\_0047-4800\\_1996\\_num\\_101\\_1\\_2396](https://www.persee.fr/doc/litt_0047-4800_1996_num_101_1_2396)

son père, abjure sa religion et s'enfuit avec le captif chrétien, Younil fait de Dulcinée, laquelle l'hypotexte réduit au mutisme, une figure de la femme moderne, celle qui anticipe et amorce le dialogue avec le personnage masculin. Ces deux figures pourraient être aussi des figures de l'engagement dans la mesure où elle résiste et lutte contre la violence du personnage dans le roman de Cervantès.

### 3.1.1.3. Zoraïde et Dulcinée : figures de l'engagement politique

La métaphore politique se manifeste dans les deux textes par l'engagement politique du personnage quichottesque féminin. L'écriture dans un contexte de violence constitue un acte d'engagement de l'écrivain comme l'affirme l'écrivaine algérienne Maïssa bey, « *écrire dans une situation d'urgence est un acte d'engagement et de dévoilement sur un moment brûlant de la conjoncture historique de l'Algérie.*<sup>271</sup> » Cet engagement se dessine dans les deux fictions par la féminisation de l'hypotexte cervantin, laquelle est manifeste dans la transmutation des rôles où le personnage quichottesque féminin semble mieux valorisé que le personnage masculin.

En effet, dans les deux fictions, on assiste à une transmutation des rôles. Alors que dans *Vaste et la prison*, l'auteure inverse les rôles des deux protagonistes de *l'histoire du captif* en faisant de Zoraïde « une femme libre » et du captif « un homme esclave ». *L'œil du chacal* reproduit la même scène archétypale : une Dulcinée « émancipée » et un don Quichotte « féminisé ». Ce faisant, les deux auteures contestent le sort réservé aux deux figures de l'hypotexte, ce qui est en soi un engagement « morale » pour le personnage féminin. Les deux écrivaines font de ces deux figures les protagonistes de leurs récits respectifs, contestant ainsi la masculinité de l'hypotexte. À cet égard, la *Zoraïde* d'Assia Djébar est naturalisée algérienne et promue au rang de « *la scripteuse de Don Quichotte* », ce qui constituerait un signe d'engagement, dans la mesure où sa missive envoyée au captif chrétien serait une écriture engagée, car elle conteste le sort réservé au captif chrétien.

Quant à l'écrivaine Younil, ces nouvelles semblent procéder selon la même logique que celui d'Assia Debar. La transmutation des rôles des personnages s'opère la même façon que chez Assia Djébar : une Dulcinée « donquichottisée » et un don Quichotte « dulcinisé ». Aussi, le féminisme de Younil fait du chevalier à la triste figure un simple témoin de l'émancipation et

---

<sup>271</sup> -Bey Maïssa, *Revue Algérie, littérature*, n°5, 1996, P.77.

l'affirmation de la mauresque ; il se retrouve ramené à une simple image stéréotypée d'un chevalier passif, solitaire et d'un esprit fantasque que la lecture des livres de chevalerie ne le rende pas fou ni le pousse à l'aventure. On assiste donc à une stéréotypisation de la figure de don Quichotte et une mythification de la figure de Dulcinée, ce qui pourrait être le signe d'un féminisme inclusif qui submerge l'œuvre de Younil.

Reste que, dans le texte de Younil, Dulcinée perd son « *statut d'antonomase, ce qui pour un nom propre la meilleure des lettres de noblesse.*<sup>272</sup> » écrivent Claude Allaire, Nadine Ly et Jean-Marc Pelorson. En effet, elle nous présente la vraie Dulcinée, ou du moins, une paysanne très ressemblant avec Aldonza Lorenzo de l'hypotexte « *Une jeune paysanne s'en allait sur sa mule aimable.* », « *C'était une svelte et vigoureuse jeune fille.* » (OCH, 98) Voici donc Dulcinée ramenée à sa nature première : une jeune paysanne robuste et virile. Ce faisant, Younil conteste la vision donquichottesque de la femme « nécessaire », au service du chevalier errant. Mais à trop idéalisée Dulcinée, don Quichotte finit par la déshumaniser, voire la sacraliser, ce qui la rend inaccessible telle une divinité. Younil dénonce ainsi cette image stéréotypée que véhiculent les romans de chevalerie : la femme qui n'est « présente » que pour satisfaire l'idéalisme du chevalier errant et de son amour courtois. Rien d'étonnant, dès lors, que s'opère une désidérialisation de cette figure cervantine, dans l'œuvre de Younil, dans le but de lui rendre son caractère humain.

En somme, on remarque que la transmutation des rôles entre personnages quichottesques de sexe opposé dans les deux textes s'opère à travers un discours féministe contre le sexisme du personnage quichottesque masculin. Privées de paroles dans l'hypotexte, les deux figures cervantines semblent plus émancipées. Elles donnent de la voix et s'affirment comme des personnages à part entière. Cette résurgence du personnage féminin est manifeste à travers le discours du narrateur qui, dans le cas de Younil, intervient brièvement dans la première personne du singulier ; alors que dans Vaste est la prison, la voix de la narratrice se confond avec celui la figure de Zoraïde au point de soupçonner une intention autobiographique, laquelle est démentie par une absence du pacte autobiographique, au sens que lui donne Philippe Lejeune.

---

<sup>272</sup>-Allaire Claude, Ly Nadine, Pelorson Jean-Marc, Don Quichotte de Cervantès, op.cit, p. 59.

Quoiqu'il en soit, l'intention autobiographique dans les deux textes serait des signes d'engagement « morale » et politique. On constate que l'engagement des deux figures cervantines, celles de Zoraïde et de Dulcinée, entre en résonance avec les aspirations des deux auteures qui, en contestant la masculinité de l'hypotexte, infèrent au personnage féminin un rôle thématique plus important dans la fiction au point d'en faire une figure de l'interculturalité.

#### **3.1.1.4. Zoraïde et Dulcinée : figures du dialogue interculturel**

Dans *Don Quichotte*, Cervantès donne au choc culturel entre l'Orient et l'Occident sa plus haute signification dans *l'histoire du captif* et celle d'*Anna Félix* comme nous venons de l'expliquer dans la première partie. Assia Djébar et Younil s'en servent pour dire la violence exercée sur les femmes en Algérie. Ainsi, ils s'approprient les deux figures féminines cervantines Zoraïde et Dulcinée pour en faire des figures du dialogue interculturel dans un contexte caractérisé par la violence terroriste. A cet égard, les deux figures cervantines apparaissent comme des figures de l'interculturalité, dans le sens où interculturalité signifie le contact qui existe entre les différentes cultures qui entretiennent entre eux un rapport d'échanges réciproques. D'emblée, ces deux figures se prêtent déjà à une lecture interculturelle à cause de leur réception successive dans les différentes littératures. A cet effet, leur présence même dans un texte algérien constitue en elle-même une forme d'interculturalité dans la mesure où elles transcendent les cultures. Autrement dit, son transfère de la littérature espagnole vers la littérature algérienne constitue en lui-même une forme d'échange interculturel. Dans cette optique, on peut lire la condition féminine algérienne à travers l'image archétypale des deux figures cervantines qui anticipent et amorcent le dialogue avec l'Autre différent.

Ainsi, dans *Vaste est la prison*, La rencontre de Zoraïde et du captif chrétien pourrait s'interpréter comme la rencontre de deux cultures qui ne se connaissent pas véritablement mais qui sont dans l'obligation de communiquer pour créer une zone de compréhension possible commune entre chrétiens et musulmans, voire entre un Orient craintif replié sur soi-même et un occident conquérant. Ici, l'écriture prend une forme d'engagement réel, voire politique dans le fond, car elle permet d'amorcer le dialogue avec l'Autre qui est considéré comme l'ennemi naturel de sa nation. La conduite de Zoraïde pourrait s'interpréter comme un engagement politique en faveur de la paix et de la réconciliation entre deux cultures qui vivent dans le déni

mutuel. Assia Djebar « démontre » comment dans un contexte de violence le personnage féminin a pris la responsabilité de dialoguer avec l'autre différent, soulignant ainsi son rôle réconciliateur.

Aussi, cet engagement se manifeste à travers l'écriture, laquelle est considérée comme un « dialogue silencieux » entre la scripteuse de *Don Quichotte* et le lecteur chrétien. À cet égard, Zoraïde s'en sert comme un prétexte pour signifier que l'écriture peut substituer à la parole voilée. Cette missive en langue arabe est saisie comme un arrière plan devant lequel s'engage le dialogue avec l'autre, car « à force d'épier en cachette les infortunés du monde « des bains », ces bagnes qui furent prisons ouverts, l'inconnu, de sa prison fermée et dorée, ose si audacieusement amorcer le dialogue. »(VP, 167) Or, le dialogue avec le captif est bâti sur un compromis : il doit l'épouser puis l'aider à aller en terre chrétienne pour exercer librement sa nouvelle foi. « Prends garde que tu dois être mon mari, sinon je demanderai à Lela Mériem de te punir. ». Cependant, le dialogue interculturel est ici le centre d'émergence d'une altérité négative : Zoraïde doit abjurer sa religion pour que ce dialogue devienne possible.

Comme on peut le constater, la métaphore politique se manifeste dans les deux textes par l'engagement politico-culturel du personnage quichottesque féminin, lequel apparaît comme une figure interculturelle propre à toute la société humaine. Reste que cette lecture de la fonction idéologique de la transposition de Don Quichotte reste tributaire de la fonction sociale, dans la mesure où c'est le statut social du personnage donquichottesque féminin qui y est mis en cause.

### 3.1.2. L'ENJEU SOCIAL

Selon Durvy Catherine, « La réécriture ajoute au texte repris l'éclairage d'un point de vue nouveau, celui de l'écrivain qui s'adonne à cette exercice ; elle le modifie également au profit du lectorat qu'elle cherche à atteindre.<sup>273</sup> » De ce fait, Assia Djebar et Younil s'adressent essentiellement à un lectorat féminin dont l'horizon d'attente reste la condition féminine. A travers ces deux figures cervantines actualisées, les deux écrivaines présentent la situation déplorable de la femme algérienne. L'émancipation de la femme en est non seulement la thématique essentielle des deux romans mais aussi le référent social.

---

<sup>273</sup> -Durvy Catherine, Les réécritures, éditions ellipses, Paris, 2001, p.5.

A travers cette étude de la fonction sociale, nous étudierons les aspects sociaux que véhicule la transposition de ces deux figures cervantines dans le contexte de l'Algérie de la violence terroriste en nous appuyant sur les interrogations suivantes : La condition féminine en Algérie des années quatre vingt-dix pourrait-elle être lue à partir des images archétypales des figures de Zoraïde et de Dulcinée ?

### **3.1.2.1. Zoraïde et Dulcinée et la condition féminine en Algérie**

Il n'est pas indifférent que les deux écrivaines actualisent ces deux figures cervantines, auxquelles l'hypotexte réduit au mutisme, pour inaugurer une réflexion sur la condition féminine en Algérie. En effet, Zoraïde et Dulcinée traduisent bien la lutte émancipatrice des femmes algériennes. De ce fait, l'attitude de Zoraïde dans l'hypotexte correspond à celle de beaucoup de femmes algériennes qui sont prêtes à agir similairement pour vivre librement.

La figure mythique de Dulcinée actualisée par Younil inaugure une réflexion sur le statut de la femme dans la société algérienne. En effet, l'entreprise de l'écrivaine consiste à faire du personnage de Dulcinée, auquel l'hypotexte réduisait au silence, un personnage à part entière : il s'agit de faire sortir ce personnage de l'anonymat et de lui donner une existence réelle.

C'est à cet égard que Younil tente de mettre en échec cette image stéréotypée de Dulcinée qui dessert la cause de la femme, pour dénoncer l'abstraction et l'invisibilité du corps et l'inaudibilité de la voix de la figure cervantine. A cette image, Younil oppose une dulcinée dépendante, voire trop émancipée. Car, c'est-elle qui s'en va courir l'Espagne à la rencontre du chevalier à la triste figure pour se faire à ses côtés « Dulcinée ». L'emploi des adjectifs possessifs « mon » et des pronoms « moi, me » mettent en valeur le personnage féminin. Ajoutons à ces pronoms expressifs : les verbes d'action « partir », « courir », « aller », « se rendre » viennent pour la renforcer dans sa stature de femme « moderne ».

À cet égard, la « Dulcinée » de Younil semble porter bien plus l'emprunte de son auteure que son homonyme ibérique. Sur ce point, elle paraît, comme Zoraïde, une métaphore de la femme algérienne d'aujourd'hui, celle qui brave les interdits et tente de mettre en échec le stéréotype de la femme algérienne soumise et effacée. En ce sens, don Quichotte apparaît comme une parfaite incarnation du personnage masculin algérien, car tous deux refusent d'évoquer l'aspect physique de la femme et se contentent de mettre en évidence son aspect moral. C'est pourquoi l'auteur

créé une dulcinée aux antipodes de son homonyme donquichottesque pour dénoncer la fiction cervantine qui en fait une création masculine dont le rôle est la contribution à la gloire du chevalier à la triste figure.

La transposition des deux figures cervantines, celles de Zoraïde et de Dulcinée chez Assia Djébar et Younil apparaissent comme une interrogation profonde sur le statut social de la femme algérienne. A cet égard, le mythe littéraire de Don Quichotte apparaît bien dans les deux textes comme un mythe du féminin. Assia Debar et Younil se servent de l'hypotexte cervantin comme un prétexte pour se dire et dire la femme algérienne d'hier et d'aujourd'hui.

L'actualisation de la figure de Zoraïde dans *Vaste et la prison* s'inscrit dans cette même mouvance d'idées. En effet, la Zoraïde de *Vaste est la prison* traduit clairement cette volonté de s'affranchir de l'image stéréotypée de la femme traîtresse auquel accordait l'hypotexte. Désormais, elle se revendique la pionnière des femmes algériennes écrivains : « *J'imagine, pourquoi pas, que cette entrée de l'Algérienne dans le premier grand roman de la modernité a réellement eu lieu à Alger, entre 1575 et 1579.* » (P.167) Dans ce passage, le recours à un événement historique daté, notamment à celui de la captivité de Cervantès à Alger entre 1575 et 1580, fait de Zoraïde la digne héritière de l'héritage donquichottesque en Algérie d'autant plus qu'elle est naturalisée « algérienne » Mais, elle se voit attribuer un rôle sociale plus important que le précédent : elle devient alors « la scripteuse de Don Quichotte » une fonction sociale qui permettrait à cette figure cervantine de réconcilier la fiction cervantine avec le personnage féminin. De ce fait, cette « scripteuse » serait-elle une figure de la femme écrivain algérienne ?

### **3.1.2.2. Zoraïde : figure de l'écrivain algérienne**

Dans sa relecture de l'histoire du captif, Assia Djébar considère la missive de la mauresque Zoraïde envoyée au captif chrétien comme l'ébauche d'une écriture féminine arabe. « *Tout ce récit meuble se place d'emblée sous le signe d'une écriture arabe de femme* » (VP, 169) Ici l'écriture est liée au mot « arabe », ce qui lui une dimension sociale importante vu le contexte sociopolitique caractérisé par la violence, la discrimination envers la femme arabe écrivain. Et c'est autour de ce mot stéréotypé que va s'organiser toute la réflexion de l'auteure parce qu'ils y sont liés des stéréotypes et des clichés que l'auteur tente de les dénoncer. Pour ce faire, Assia Djébar mythifie la figure de Zoraïde en lui donnant chair et substance : ce n'est plus la figure de



la soumission, de la renégate et de la trahison que l'hypotexte nous fait à voir, c'est une Zoraïde qui se présente comme une figure tutélaire du dialogue interculturel, dans la mesure où dans son contact avec le captif chrétien elle fait abstraction de toute appartenance ethnique ou raciale dans son dialogue avec le captif chrétien.

*Le dialogue avec l'autre : non point surtout parce qu'il est autre, mais, parce que sachant déceler sous les oripeaux de la transitoire déchéance, véritable noblesse et dignité d'homme (dignité du héros de Léopante)... »*  
(p.168)

De ce passage, il ressort que le dialogue interculturel pourrait être possible avec l'Autre auquel on a un héritage culturel en commun, à l'image de Cervantès qui représente un pan glorieux de notre histoire ancienne.

Revenons au thème de l'écriture que Zoraïde lui donne une dimension essentiellement interculturelle. La Zoraïde d'Assia Djébar ne fuit pas la fiction de Don Quichotte comme sa devancière, mais elle s'y soumet pour mieux l'adapter à son projet : lutter contre la fiction par la fiction. Autrement dit, Zoraïde se sert de l'écriture de la fiction pour s'affranchir de la fiction de Don Quichotte jugée trop sexiste. Pour Zoraïde, l'écriture serait une lutte émancipatrice, dans la mesure où seule la voix inaudible de l'écriture pourrait s'échapper au contrôle du pouvoir patriarcal « inquisitorial », quelle qu'elle en soit la langue, arabe ou espagnole.

Zoraïde écrit sa missive dans sa propre langue, ce n'est pas parce qu'elle ignore la langue de l'Autre, mais parce qu'elle sait que la souffrance et l'amour ne peuvent s'exprimer que dans la langue « autochtone » Voici un motif que l'auteur s'en sert pour aborder le problème de la langue d'écriture qui ne constitue nullement un obstacle pour communiquer avec l'Autre. Nul besoin d'être hispanophone pour être comprise par le captif espagnol qui n'éprouve aucune difficulté à se faire traduire cette missive dans sa propre langue. Cette situation n'est pas sans rappeler la position de l'auteure qui juge le contact des langues comme enrichissant, et n'y voit pas une source de conflit : « *la langue arabe à accompagné la circulation du latin et du Grec, en Occident ; jusqu'à la fin du moyen âge.*<sup>274</sup> » De ce point de vue, l'écriture serait un langage d'amour de souffrance qui transcende toutes les langues.

---

<sup>274</sup>-Tiré du discours d'Assia Djébar à l'académie française le Jeudi 22 juin 2016.

Rien d'étonnant, dès lors, qu'Assia Djebar crée une Zoraïde à son image, où du moins à ce qu'elle aspirait à l'être : une écrivaine engagée en faveur de la paix. Il y aurait ainsi un lien entre son féminisme affiché et l'actualisation de la figure de Zoraïde : la mise en valeur du personnage de Zoraïde participe à ce combat d'avant garde que mène l'écrivaine pour l'émancipation de la femme arabe en général et la femme algérienne en particulier. C'est pourquoi la romancière la considère comme « *la métaphore des algériennes qui écrivent aujourd'hui* » (VP, 169) dans la mesure où son combat incessant pour sa lutte émancipatrice servirait de modèle aux écrivaines algérienne d'aujourd'hui qui écrivent avec le peur au ventre. Aussi, l'indicateur de temps « Aujourd'hui », renvoie à un contexte douloureux dans la vie de l'auteur qui est celui de l'Algérie du terrorisme. Mais il crée aussi une fracture spatio-temporel dans la production littéraire féminine : de la littérature du combat de la période coloniale à la littérature engagée des années quatre vingt-dix. Ce contexte fait de l'écriture féminine, une « écriture fugitive » et « éphémère », puisqu'écrire dans un contexte de violence rend l'écriture « illisible », voire « inutile »

Coupable d'écrire, la scripteuse de Don Quichotte se voit traiter de tout les maux. Elle est « *celle qui paye, mais aussi la voleuse, la traîtresse aux yeux du père et des siens* » L'auteur lie l'acte d'écrire au vol, à la trahison et à la paternité. Ce faisant, elle considère que toute écriture de femmes est une transgression. Il s'agit non seulement de transgresser l'autorité parentale, mais encore de transgresser des traditions ancestrales obsolètes qui considèrent l'écriture féminine comme comprometteuse et perverse.

L'écriture de Zoraïde est dévoilement des secrets de la mémoire, une sorte de confession sur sa situation de mauresque choyée mais enfermée. Plus qu'un acte d'évasion, son écriture est rupture du silence, une quête d'un compromis entre sa situation de femme mauresque et musulmane et son rêve de liberté. Ecrire, « *C'est une certaine façon de vouloir la liberté*<sup>275</sup> » écrit Jean Paul Sartres. Pour Zoraïde, Ecrire, c'est agir, c'est se sentir essentielle dans une société où l'essentialité est caractéristique de l'homme. Ecrire donc, c'est « *vouloir vivre cette essentialité par personnes interposées*<sup>276</sup> » C'est-à-dire, l'écriture serait un intermédiaire entre la

---

<sup>275</sup>-Sartres Jean Paul, Qu'est ce que la littérature, P.82.

<sup>276</sup>-Ibid., p.76.

« scripteuse de Don Quichotte » qui tente de s'affranchir de la fiction de *Don Quichotte* jugée trop liberticide et son lecteur réel le captif chrétien à qui la missive est adressée.

### 3.2. M'HAMED BENGUETTAF : *QUICHOTT, L'HOMME QUI N'Y ETAIT POUR RIEN*

Contrairement à l'actualisation de *Don Quichotte* chez Assia Djebar et Younil dont l'enjeu principal a été la contestation de la masculinité de l'hypotexte, M'Hamed Benguettaf emprunte l'image archétypale de Don Quichotte pour inaugurer une réflexion sociopolitique sur la société algérienne pré et post-violence.

#### 3.2.1. L'ENJEU SOCIALE

##### 3.2.1.1. La figure de l'enfant maltraité

La figure de l'enfant maltraité est largement évoquée dans *Don Quichotte*. En effet, au sortir de l'hôtellerie où il s'est fait armer chevalier errant, don Quichotte sauve un jeune garçon des mains de son bourreau : « *Discourtois chevalier, il vous sied mal de vous attaquer à qui ne peut se défendre (...) je vous ferai voir qu'il est d'un lâche de faire ce que vous faites à présent.* »(DQI, 3,69-70) Un peu plus loin, le chevalier à la triste figure se montre particulièrement critique à l'éducation des enfants. Il dit, à ce propos, à l'homme à l'habit vert :

*Les enfants (...) sont une portion des entrailles de leurs parents ; il faut donc les aimer qu'ils soient bons ou mauvais, comme on aime les âmes qui nous donnent la vie. C'est aux parents qu'il appartient de les diriger dès l'enfance dans le sentier de la vertu, de la bonne éducation... (DQII, 14, 280)*

Il en est de même dans la pièce théâtrale de Benguettaf où la figure de l'enfant maltraité apparaît de façon récurrente ; en effet, la pièce s'ouvre sur un récit rétrospectif où le personnage principal Quichott remémore sa vie d'enfance en dialoguant avec le personnage de L'Enfant qui n'est que Quichott-enfant. Dans leur discussion, ils dénoncent la structure de la famille traditionnelle en matière de natalité infantile qui, en raison des problèmes socioculturels, préfère avoir beaucoup d'enfants, surtout des « males » en dépit du manque de moyens de survie.

*Quichott : (...) Déjà dans le ventre de ma mère, j'allais payer pour mes frères et sœurs qui glissaient l'un après l'autre dans une vie qu'ils n'ont pas choisie.*

*L'enfant (ne le voyant évidemment pas) : Il y avait rien à choisir du reste. Tu sortais en pleurant, on t'administrait une claque sur les fesses, déjà.*

*Et on te poussait vers le sein de ta mère pour aspirer le peu de lait qu'elle pouvait qu'elle pouvait encore avoir...*

*Quichott : J'arrivais par malheur quand tout le monde était au bout du rouleau...J'étais le dernier des quatorze...Moi, je ne voulais faire payer personne...Je n'étais pas venu pour ça. (QLR, 8)*

Aussi, ils dénoncent les carences affectives des parents.

*L'enfant : D'ailleurs, je ne voulais même pas venir...Mais la mère, elle a tellement « insisté » qu'elle en est morte...Et le père était déjà parti depuis sept mois...*

*Quichott : Trop de ciment dans les poumons...*

*L'enfant : Il avait quand même eu le temps de me concevoir. On peut dire que j'étais son dernier souffle. Et je n'avais aucun mérite. (QLR, 8)*

Dans ce dialogue, le manque de tendresse des parents transparait d'abord au niveau grammatical lorsque l'auteur emploi des déterminants définis la et le « la mère », « le père » au lieu des adjectifs possessifs « ma » et « mon » (ma mère, mon père) Cela crée « *une distance affective*<sup>277</sup> » entre l'Enfant et ses parents qui pourrait influencer négativement sur sa scolarisation. Sur ce point, Benguettaf comme Cervantès se montrent critiques à l'égard des conditions lamentables dans lesquelles sont instruits les enfants. Nous rappelons encore une fois l'hypotexte :

Dans *Don Quichotte*, le chevalier à la triste figure dit à l'homme à l'habit vert à ce propos :

*(...) Quant à les (enfants) forcer d'étudier telle science plutôt que telle autre, je ne le trouve ni prudent ni sage, bien que leur donner des conseils sur ce point ne soit pas nuisible (...) Je serais volontiers d'avais qu'on le laissât suivre la science pour laquelle il se sentirait le plus d'inclination. (DQII, 15, 280)*

Dans ce passage, don Quichotte prône un enseignement démocratique où l'enfant choisit librement la science qu'il veut étudier loin de toutes contraintes familiales. Il en est de même dans la pièce de Benguettaf où les enfants scolarisés manquent de moyens pédagogiques les plus élémentaires.

---

<sup>277</sup>- Danion-grillat, Psychiatrie de l'enfant : <https://books.google.dz/books?isbn=225722552X> (consulté le 10 juin 2017)

*Quichott : (...) À l'école, je n'avais pas de place dans le rang. On me fait entrer en classe en dernier.*

*L'Enfant : On me faisait asseoir à la dernière table. Tout près de la sortie. Je ne pouvais toucher à rien. (QLR, 10)*

Dans ces propos, le protagoniste de la pièce met aussi en exergue les causes de la déperdition scolaire qui sont inhérentes à l'exiguïté de l'école comme le confirme l'expression suivante : « *Tout près de la sortie* » Aussi, il met en cause les méthodes d'enseignement jugées obsolètes et dépassées « *Je ne pouvais toucher à rien* » Ici encore, le protagoniste critique l'enseignement théorique et abstrait dispensé aux élèves. Il juge que les élèves doivent faire plus de pratique pour stimuler leur motivation et attiser leur curiosité.

Outre ces contraintes socio pédagogiques auxquelles sont affrontés les enfants du village, la détérioration du système sanitaire et la pénibilité du travail, notamment celui des femmes, viennent aggraver une situation sociale déjà difficile.

### **3.2.1.2. La figure de la femme délinquante**

La femme apparaît dans les deux romans comme un personnage à part entière. Dans *Don Quichotte*, elle est sublimée et divinisée, à l'image de la paysanne Aldonza Lorenzo que le chevalier à la triste figure la nomme Dulcinée et fait d'elle la plus belle femme sur terre. En revanche, *Quichott, l'homme qui n'y était pour rien* nous donne à voir des femmes délinquantes à l'image de Miranda, la chef des bandits, et des femmes meurtries et abandonnées.

*Quichott : Je n'y étais pour rien s'il n'y avait ni sage femme, ni hôpital dans notre village.... Si les femmes travaillaient aux champs à longueur de journée et accouchaient en plein air...Si les hommes allaient chercher le fer à mille lieues sous terre ou vivaient de cette cimenterie de malheur.*

*L'enfant : Je n'y étais pour rien dans la pollution de leurs intestins. (QLR, 8)*

Nous avons ici affaire à un réquisitoire contre la misère qui touche des femmes aux prises avec la servitude et les contraintes sociales. Le village est ici un lieu de marginalisation où sévissent les maladies et la mal-vie dont sont victimes les villageois.

*Quichott : Tous étaient d'accord pour changer de village.*

*L'Enfant : A défaut de changer de petit dernier...*

*Quichotte : Quelques-uns préparait déjà leurs bagages.*

*L'Enfant : Je l'ai remarqué...J'ai remarqué aussi que personne ne voulait être le premier à quitter le village. (QLR, 9)*

Ici, le départ est synonyme d'égarement et de perdition pour des villageois qui n'ont jamais quitté leur village quoiqu'ils rêvent de la ville, à l'instar de la bien aimée de Quichott qui partit du village parce qu' « *elle était folle de la ville. Elle rêvait des grandes cités.* » (QLR, 9)

Outre la dénonciation des contraintes socioprofessionnelles auxquelles sont affrontés les enfants et les femmes, le protagoniste étend sa critique au domaine culturelle, notamment le théâtre jugé désengagé et trop idéaliste.

### **3.2.1.3. Quichott : figure de l'intellectuel marginalisé**

Pour comprendre le statut du comédien qui serait le symbole de l'intellectuel algérien marginalisé dans la pièce de Benguettaf, il faut remonter au contexte de production de *Quichott, l'homme qui n'y était pour rien* pour bien comprendre le sens de la pièce. Il y a lieu de rappeler que cet œuvre est apparu en 2003. À cette époque, l'Algérie vient de sortir de la tragédie terroriste qui a laissé des séquelles psychologiques indélébiles sur la population, notamment sur les intellectuels. Ces derniers, s'ils ne sont pas tués ou exilés, se voient réduits à l'inaction. Dès lors ils adoptent évidemment une attitude contemplative, résolus à ne pas intervenir pour changer le cours de choses dans une société qui les condamne au mutisme. « *Tu vois, la vie d'un homme c'est toujours très court. Mais assez long pour changé un poète en naufragé errant.* » (QLR, 12) Dès lors, nous comprenons pourquoi le protagoniste de la pièce ne cesse de décliner toute responsabilité quant au désordre dans lequel la société se trouve comme en témoigne la récurrence de l'expression « *Je n'y étais pour rien* »

Il est à noter par ailleurs que Benguettaf à cette époque est un dramaturge très célèbre que ces pièces de théâtre sont présentées partout en Algérie et même à l'étranger. Il est aussi directeur du théâtre national algérien (TNA) depuis 2003 date durant laquelle apparaît *Quichott, l'homme qui n'y était pour rien* qui fut présenté en octobre et en novembre 2003 au théâtre national d'Alger, à Bordj Menail, à Boumerdès et sur la place du Millénaire à Alger.

Mohamed Benguettaf semble séduit par la thématique de l'engagement littéraire dans le roman de Cervantès en faveur d'un théâtre qui prône le naturel. « *Nulle autre image ne nous représente plus au naturel ce que nous sommes et ce que nous devons être que celle que nous*

*proposent le théâtre et les comédiens.* » (DQII, 49, 87) Ici, le naturel n'est pas le réel : c'est un mélange entre « *la réalité et le songe*<sup>278</sup> », c'est pourquoi don Quichotte qui, d'habitude évite la réalité, trouve dans le théâtre, notamment la comédie, un art capable de représenter la vie humaine sans artifices. À ce propos, il dit à son écuyer :

*Quant à la comédie, je veux, Sancho, que tu la prennes en affection, ainsi que ceux qui représentent les pièces et ceux qui les composent ; car ils (...) nous offrant à chaque pas un miroir où se voient au naturel les actions de la vie humaine.* » (DQII, 12, 196)

Cet amour qui a pour la comédie, le pousse même à détruire le théâtre de marionnettes de Maître Pierre qui lui reproche de verser dans le vraisemblable. Pour justifier son acte, don Quichotte accuse encore une fois les enchanteurs :

*Ces enchanteurs qui me poursuivent ne font autre chose que me mettre devant les yeux les figures telles qu'elles sont, pour me les changer et transformer ensuite en celles qu'il leur plaît* (DQII, 8,135)

En s'attaquant au théâtre de marionnettes, don Quichotte, sous l'emprise de sa folie livresque, s'attaque à la vraisemblance et à la réalité qu'il n'a cessé de combattre depuis qu'il s'est autoproclamé chevalier errant.

Dans *Quichott, l'homme qui n'y était pour rien*, Quichott incarne bien la figure du comédien, avec son amateurisme et ses échecs, au côté de don Quichotte qui semble avoir un rôle plus important que lui.

*La première pièce où j'ai fait une apparition n'a pas marché (...) Je n'avais pas un grand rôle. On peut dire pas de rôle du tout, de la figuration. Je devais juste tomber à la première attaque du fameux... « Don Quichotte »* (QLR, 12)

De ces propos se dégage toute une isotopie de la marginalité qui permet à l'auteur d'inaugurer une réflexion politique et social sur la place qu'occupe le comédien dans une société complètement disloquée par la violence terroriste. En ce sens, *Quichott, l'homme qui n'y était pour rien* serait un réquisitoire contre l'idéalisme donquichottesque sans faille qui se manifeste chez Benguettaf à travers le comportement de son personnage qui en apparaît comme une victime.

---

<sup>278</sup> - Ferraris Denis, Dominique Budo, *Les lyrismes interdits*, <https://books.google.dz/books>.

*Le problème avec ce petit acteur (don Quichotte), c'est qu'il n'attaquait jamais au bon moment. Il n'a jamais été synchrone. Il m'a trouvé un jour avec son costume sur le dos, à montrer à mes amis figurants comment il aurait dû attaquer ! Et comment moi, je devais tomber ! Il a mal pris la chose. Ça lui a pas plus. Il voulait me déshabiller à tout prix ! J'ai dû le culbuter ; et partir avec ce costume qu'il ne méritait pas. (QLR, 12)*

Dans ce passage, le conflit entre les deux acteurs se situe entre l'idéal donquichottesque qui consiste à lire le monde à travers la fiction et le monde réel de Quichott. Sa tentative de porter le costume de don Quichotte serait une critique du théâtre élitiste jugé trop idéaliste, voire donquichottesque, et sa volonté de le renouveler en optant pour une nouvelle esthétique plus engagée et plus proche des préoccupations des spectateurs.

Mais Quichott pourrait être aussi le double de son auteur, dans la mesure où il paraît porter plutôt son emprunte que celle de son homonyme espagnol. En effet, l'expérience de la scène de Quichott que nous avons déjà exposée n'est pas sans évoquer celle de l'auteur qui semble trouver dans le chevalier à la triste figure un modèle parfait pour dénoncer « un théâtre officiel<sup>279</sup> » et militer pour un théâtre non officiel qui serait une sorte de « Vaudeville<sup>280</sup> ». C'est dans ce sens qu'entre la création du « théâtre de la Citadelle » en 1990, un « théâtre non officiel<sup>281</sup> », c'est-à-dire un théâtre populaire qui soit « *le miroir de la société*<sup>282</sup>. » pour en rendre compte des préoccupations de cette dernière. Il milite pour un « *théâtre combatif et engagé*<sup>283</sup> » qui serait « une citadelle<sup>284</sup> » sur laquelle se brisent toutes les idéologies meurtrières.

<sup>279</sup>-En 1806, Napoléon devise le théâtre parisien en deux catégories : les théâtres officiels, qui dépendent de l'état (Comédie-France, Opéra, Opéra-comique et Théâtre de l'impératrice), et les théâtres secondaires (Vaudeville, Variétés, Ambigu-Comique et Gaîté) selon Martine David dans son ouvrage « Théâtre » publié dans les éditions Belin en 1995.

<sup>280</sup>- Le Vaudeville ou le théâtre de boulevard est un type de comédie apparue au 19<sup>ème</sup> siècle. Il repose sur une intrigue amoureuse. Les personnages sont des bourgeois vertueux.

<sup>281</sup>-L'appellation est due à Martine Davide dans son ouvrage « Le Théâtre » Dans le quatrième chapitre intitulé « L'Acteur ».

<sup>282</sup>- La Dépêche de Kabylie, Entretien avec M'Hamed Benguettaf

<https://www.depechedekabylie.com/culture/15054-je-suis-pour-un-art-qui-parle-a-ma-mere-et-ma-soeur/>

<sup>283</sup>- Jollette Sylvie, Un exemple de théâtre combatif au XIXe siècle : « Si les canadiennes le voulaient ! » de Laure Conan, <https://www.erudit.org/fr/revues/annuaire/1987-n2-annuaire3652/041039ar.pdf>.

<sup>284</sup>-M'Hamed Benguettaf compte parmi les fondateurs de la compagnie du théâtre de la Citadelle (Masrah-el-qalaa).



### 3.2.2. L'ENJEU IDEOLOGIQUE

#### 3.2.2.1. Quichott : un « don Quichotte » désengagé

De cette errance donquichottesque du personnage (Quichott) de Benguettaf se dégage t-il un sens ? Si l'on en croit Bruno Thircuir, le don Quichott de Benguettaf est « *un vagabond moderne qui fuit le monde pour un autre bitume, celui des hallucinations poétiques, celui des délires philosophique, des croisements fantastiques*<sup>285</sup> ». Il apparaît très différent de l'image de son devancier redresseur de torts et protecteur des faibles. En effet, le protagoniste de la pièce est un intellectuel vivant en marge de la société, un observateur passif qui se contente de décrire une société impitoyable où les droits l'homme les plus élémentaires ne sont pas respectés. Il nous donne l'impression à travers son caractère et son comportement d'un personnage désengagé. Mais l'est-il vraiment ?

Il convient, dans un premier temps, de définir le concept de l'engagement et du désengagement car la définition de l'un dépend de l'autre. Selon le Petit Robert :

Engagement : Acte ou l'attitude de l'intellectuel, de l'artiste qui, prenant conscience de son appartenance à la société et au mode de son temps, renonce à une position de simple spectateur et met sa pensée ou son art au service d'une cause<sup>286</sup>.

Désengagement : Le fait de cesser d'être engagé, ou encore retirer d'un engagement.

Dans cette recherche de la signification de la pièce de Benguettaf, j'emploierai le concept du désengagement au sens du refus de l'intellectuel de mettre sa pensée et son art au service d'une cause. Quelles sont donc les manifestations de ce désengagement du personnage de Benguettaf dans la pièce ?

La première manifestation est décelable dans la récurrence de l'expression « *Je n'y étais pour rien* » inscrite dans le titre et dans les différentes scènes de la pièce de Benguettaf. Du point de vue grammatical, c'est une phrase négative constituée du « je » de l'énonciateur Quichott, du pronom adverbial « y » qui pourrait remplacer l'expression « dans cette situation » et du verbe

<sup>285</sup> -Thircuir Bruno, Un road-movie théâtral, Quichott, l'homme qui n'y était pour rien(Postface).

<sup>286</sup> - Le Petit Robert de la langue française, édition dirigée par Rey Alain et Rey-Debove Josette, Paris, Dictionnaires Le Robert, Paris, 1984,1vol.

être mis à l'imparfait pour ne citer que ces indices lexicaux. Mais à la relecture de cette expression, une question resurgit aussitôt : Pourquoi le verbe de cette expression est-il inscrit dans le passé ?

L'inscription du temps de l'énonciation de cette expression dans le passé pourrait signifier que le locuteur se désengage de toute responsabilité quant à la situation impitoyable dans laquelle se trouve la société d'avant la violence terroriste et ce, malgré l'inscription des actions de la pièce dans les temps du discours, notamment le présent d'actualité.

La deuxième manifestation intervient dans première scène de la pièce et concerne le refus de Quichott de l'idéal chevaleresque de son devancier :

*Quichott : Pourtant je n'ai rien cherché, moi, ni fortune, ni gloire, ni empire à gouverner...Encore moins me battre contre des dragons cracheurs de feu...ou des centaures gris aux ailes d'acier, ou même ces oiseaux de proie aux serres aussi tranchantes que toutes les lettres du trépas. (QLR, 6)*

Ici, Quichott ne se définit pas par rapport à la mission de don Quichott. Au contraire, il semble condamner le bellicisme de son devancier en affichant une neutralité suspecte comme en témoigne son attitude lors d'une manifestation :

*Quichott : Il y avait bien dans la rue cinquante mille manifestants ou plus qui brandissaient des banderoles bariolées de slogans «anti-ceci, anti-cela ». Je n'étais pas avec eux, moi...Ce n'est pas que ça me regardait pas...mais j'étais en route pour aller chez le médecin. (Q LR, 7)*

De ces propos se dégage un individualisme négatif qui se manifeste par le refus de l'intérêt public au profit individuel. Autrement dit, Quichott fait passer son intérêt personnel (aller chez le médecin pour se soigner) au détriment de l'intérêt du groupe (les manifestations politiques) Mais cet individualisme qui n'est que le substrat du désengagement s'avère parfois dangereux dans la mesure où il pourrait être suspect.

*Quichotte : (...) Comment ce policier évanoui, le visage en sang, s'est-il trouvé dans mes bras ? Je ne sais pas. « Flagrant délit ! » Et toc sur la tête, sur le dos, sur les fesses, sur les genoux et pan dans le ventre (...) (QLR, 7)*

À travers ces paroles de Quichott, Benguettaf fait une allusion subtile aux manifestations qui seraient déroulées avant la période de la violence terroriste. Ce qui consolide cette thèse, c'est le fait que l'auteur ne fait aucune référence directe à la violence terroriste dans sa pièce.

Néanmoins, il fait intervenir tardivement dans la pièce le personnage du Barbier, un religieux fanatique et sanguinaire.

### 3.2.2.2. Quichott et l'idéologie religieuse

Comment interpréter la présence du personnage cervantin « le Barbier » dans la pièce de Benguettaf ? Et pourquoi y apparaît-il tardivement ?

L'arrivée tardive du Barbier dans la pièce (scène 5) ne signifie pas que l'auteur privilégie les premiers moments de l'épopée donquichottesque, mais elle pourrait être liée au personnage du religieux fanatique qui intervient souvent tardivement dans le contexte de la violence pour endoctriner ou exterminer les gens qui s'écartent de l'idéologie religieuse. (Nous y reviendrons au cours de cette analyse) Mais examinons d'abord, le statut du personnage « le Barbier » dans l'hypotexte.

Le Barbier est un homme d'Eglise très instruit. Il apparaît dans le roman de Cervantès lors de la destruction de la bibliothèque de don Quichotte. Sa présence dans la pièce de Benguettaf paraît la conséquence évidente de la situation impitoyable dans laquelle se trouve la société. Il intervient tardivement pour investir dans la situation précaire des pauvres gens et éliminer physiquement ceux qui s'opposent à son idéologie. Contrairement à son devancier, le Barbier de Benguettaf est un intégriste qui surgit dans la pièce pour tuer les gens, notamment les intellectuels. Or, ce dernier se contente de menacer physiquement Quichott sans mettre à exécution ses menaces dans l'immédiat.

*Le Barbier : Je suis le barbier.*

*Quichott : (à lui-même en chuchotant fort) : un barbier ! (fermant les yeux)  
Nom d'un chien. (Puis dessus son épaule) Et que ferait un barbier dans un  
endroit aussi peu fréquenté ?*

*Le Barbier : Son métier pardi. Raser les gens !*

*Quichott (suffoquant et en sueur) : Tu as mal choisi le moment.*

*Le Barbier : J'ai bien envie de te raser quand même.*

*Quichott : Pas avant le voyage ! Nom de Dieu*

*Le Barbier (réfléchit puis sourit) : Pourquoi pas ? A une autre fois. Ou  
mieux. A la prochaine fois.*

Dans ce dialogue, Benguettaf fait du barbier un personnage fanatique dont le métier est de tuer les gens, notamment les comédiens (Quichotte tient le rôle du comédien dans la pièce) Mais le fait que le Barbier diffère le moment de l'exécution de Quichotte pourrait être lié au contexte de la période d'avant la violence terroriste durant laquelle le personnage terroriste se contente de menacer les intellectuels. Cela pourrait s'interpréter aussi comme un signe prédictif annonciateur de la tragédie nationale qui endeuillera l'Algérie dans les années quatre vingt-dix.

### CONCLUSION PARTIELLE

En guise de conclusion, nous dirons que la transposition de *Don Quichotte* dans l'Algérie de des années quatre vingt-dix métamorphose complètement le chevalier à la triste figure au point qu'il perd son idéal chevaleresque et devient un rescapé de la tragédie nationale, aux prises avec le délire et la folie livresque. Chacun des écrivains dont nous avons tenté d'étudier le sens de son ouvrage a vu en Don Quichotte un texte fondateur qui pourrait exprimer ses préoccupations esthétiques et thématiques. Chacun d'eux à choisi d'actualiser un aspect du roman cervantin. Alors qu'Assia Djebar et Younil ont trouvé dans les figures de Zoraïde et de Dulcinée un prétexte pour inaugurer une réflexion sur la condition féminine en Algérie pendant la période du terrorisme, M'Hamed Benguettaf trouve, en revanche, dans la thématique maître/Serviteur un moyen pour aborder le thème de le l'engagement de l'intellectuel algérien, notamment de l'homme de théâtre, en faveur de la justice sociale.

En outre, l'écriture féminine de *Don Quichotte* stéréotype la figure de don Quichotte jusqu'à la dérision et fait de la figure de Dulcinée, laquelle l'hypotexte condamne à l'absence, un personnage trop émancipé, au point d'en devenir le personnage principal, l'écriture masculine fait de la figure de don Quichotte, qui traditionnellement exprime l'engagement sacrificiel pour la justice, un personnage individualiste qui garde une attitude contemplative.

Ainsi, la transposition de *Don Quichotte* dans la période post-coloniale, notamment dans la littérature d'urgence et post-urgence, se produit entre un féminisme inclusif et un masculinisme sexiste.

## **CONCLUSION GÉNÉRALE**

Au terme de notre travail consacré à l'étude de la transposition de *Don Quichotte* dans la littérature algérienne d'expression française, nous avons constaté que le donquichottisme y reste toujours d'actualité. Les écrivains algériens y ont trouvé un moyen pour dire la société algérienne à la période coloniale et post-coloniale.

Dans la première partie, nous avons étudié le roman de Cervantès, ses contextes, ses thèmes majeurs et la philosophie qui en découle. Il nous a servi de récit cadre pour entreprendre une étude intertextuelle et comparative entre *Don Quichotte* et les textes de notre corpus. Elle nous a permis de comprendre le contexte historique, social et littéraire dans lequel est produit *Don Quichotte* afin de le comparer à celui des textes de notre corpus. Ce faisant, nous avons constaté d'une part une ressemblance saisissante des circonstances de leur production, dans la mesure où ils sont tous été produits dans un contexte de violence : *Don Quichotte* dans le contexte de l'inquisition et nos textes d'Analyse sont apparus dans le contexte de la colonisation et de la violence terroriste. Tous ont donc se sont servis du donquichottisme pour se dire et dire la société algérienne d'hier et aujourd'hui.

Nous avons aussi étudié deux histoires intercalées, la première est l'histoire du capitaine captif et la seconde est celle de la belle mauresque Ana Félix, d'abord parce qu'elles sont retravaillées systématiquement dans notre corpus, ensuite parce qu'elles contiennent une onomastique algérienne très abondante. Cela nous a permis de soulever la question du lieu de la naissance de *Don Quichotte*. Ainsi, nous avons conclu, à travers la confrontation des arguments de plusieurs cervantistes que l'idée première de *Don Quichotte* aurait germé dans l'esprit de Cervantès alors qu'il était captif à Alger. Pour clore cette partie, nous avons jugé utile de porter un éclairage sur la philosophie donquichottesque en étudiant ses fondements et ses principes afin de vérifier dans la partie analyse si le personnel romanesque de nos textes d'analyse en est contaminé.

Après cette première partie, nous avons opté pour une étude diachronique de la transposition de *Don Quichotte* dans les textes de notre corpus : d'abord dans la littérature de la période coloniale, ensuite dans la littérature de la période post-coloniale. Cela nous a permis de suivre les métamorphoses des principales figures cervantines, à savoir don Quichotte, Zoraïde et Dulcinée.

Dans la deuxième partie de notre travail, nous avons étudié la transposition de *Don Quichotte* dans la période coloniale dans deux romans : celui de Chukri Khodja *El Euldj, captif des barbaresques* paru en 1929 et celui de Mouloud Mammeri *Le Sommeil du juste* paru en 1955. Cette partie d'analyse nous a permis de constater le manque de prise en charge de l'héritage donquichottesque dans la fiction de cette période, puisque le roman de Cervantès n'est repris qu'à travers des allusions fugitives. Malgré cela, nous avons tenté de démontrer que les deux romans sont une transposition plus au moins intégrale du roman cervantin. Pour ce faire, nous avons étudié les analogies thématiques, esthétiques et structurales avec *Don Quichotte*. Ainsi, nous avons constaté que Chukri Khodja s'est approprié *l'histoire du captif* pour en faire le procès de l'assimilation forcée des indigènes et des captifs chrétiens. Pour cela, l'auteur a procédé à une transposition homodiégétique en préservant le cadre spatio-temporel et l'identité du personnage principal. Il a transposé ainsi son protagoniste (Bernard Ledieux, un captif français) dans l'Algérie des barbaresques pour montrer aux lecteurs français l'absurdité de la politique d'assimilation forcée des autochtones qui s'avère chimérique et donquichottesque.

Dans *le Sommeil du juste*, le changement du contexte historique a entraîné un changement dans la perception du roman de Cervantès et de son personnage. C'est dans cette perspective que Mouloud Mammeri, contrairement à Chukri Khodja, a choisi de transposer la figure mythique de don Quichotte dans le contexte de la colonisation. Cette transposition de la diégèse dans cadre moderne a métamorphosé complètement don Quichotte qui se voit réduit à une simple image stéréotypée d'un personnage conservateur figé dans la culture des ses ancêtres. Un nouveau don Quichotte analphabète passionné par les paraboles et des récits des temps anciens. L'auteur nous a donné à voir à travers son personnage Raveh (le don Quichotte), un produit de la politique d'analphabétisation menée par le colonisateur qui, en cas de révolte ou d'insurrection de l'indigène, n'hésite pas à ressortir ces clichés et ses stéréotypes pour décréditer ce personnage aux yeux du lecteur français et de quelques initiés algériens pro-coloniaux. L'auteur nous a démontré que la stéréotypie demeure un procédé récurrent de l'idéologie colonialiste qui, faute de déclencher son entreprise d'extermination, vise à qualifier toute résistance de la part de l'indigène comme irréaliste et donquichottesque.



Par ailleurs, le roman de Mouloud Mammeri nous a révélé un autre procédé de l'idéologie colonialiste aussi destructeur que le premier, il s'agit de faire subir à l'élève indigène un processus d'endoctrinement en lui dispensant un enseignement dogmatique et mystificateur pour qu'il croie en la mission civilisatrice de la France en Algérie. À cet égard, l'auteur nous a présenté Arezki comme un personnage tiraillé entre deux cultures : celle des ancêtres jugée sclérose et trop liberticide et celle française qui fait de lui un assimilé pris au piège de la culture française.

Au fond, la quichottisation du personnel romanesque mammérien (Raveh, Arezki, le père) n'est qu'un prétexte pour mettre en évidence le conflit entre tradition et modernisme. Cette dichotomie est éminemment liée à l'idéologie coloniale qui a produit des personnages déchirés entre leur culture ancestrale et la culture française.

En somme, Chukri Khodja et Mouloud Mammeri ont vu ainsi dans *Don Quichotte* un texte universel, porteur de valeurs intrinsèques de justice et d'amour, et sa reprise pourraient aisément sensibiliser le lecteur français sur l'injustice de la politique de l'assimilation et de l'acculturation exercées sur le colonisé.

Dans la troisième partie de notre travail, nous avons constaté un immense engouement des auteurs algériens pour les figures cervantines de Zoraïde, de Dulcinée et bien entendu de don Quichotte comme en témoigne le nombre conséquent de textes qui les transposent dans la littérature d'urgence et post-urgence. Nous avons démontré que cette fascination pour le roman de Cervantès et de ses figures dans le contexte de la violence terroriste est due principalement à la symbolique de ces figures cervantines qui sont devenues des figures de résistance et de transgression.

En effet, la transposition de *l'histoire du captif* a été l'occasion pour Assia Djébar pour contester la masculinité de l'hypotexte en donnant un rôle plus important à la figure de Zoraïde. Elle en a fait sur le plan littéraire la première algérienne qui entre dans le plus grand roman de la modernité ou mieux encore, « la scripteuse de *Don Quichotte* ». Elle s'est servie de la missive envoyée au captif chrétien comme un prétexte pour inaugurer une réflexion sociopolitique sur l'écriture féminine arabe en général et algérienne en particulier. Dans cette optique, Zoraïde est apparu sous la plume d'Assia Djébar comme la doyenne des femmes algériennes écrivains qui

milite contre l'idéalisme donquichottesque coupable de masculinisme. À cet égard, elle installe en revanche un idéalisme « Zoraidien » qui se veut le chantre de l'émancipation féminine.

Abondant dans le même sens, Younil a installé, dans sa reprise de la figure de Dulcinée, un féminisme inclusif qui consiste à faire ressortir ce personnage de l'anonymat et en faire un personnage à part entière. Parallèlement, le chevalier à la triste figure est secondarisé et stéréotypé. Mieux encore, l'auteur a fait de Dulcinée un « don Quichotte en jupons » porté à l'errance et à l'aventure. Même constat dans sa transposition de la fameuse aventure *des moulins à vent*, la nouvelliste nous a fait voir un don Quichotte amorphe et défaitiste qui n'ose pas s'attaquer au « grand moulin rouge ».

Le dernier texte que nous avons analysé est celui de M'Hamed Benguettaf *Quichott, l'homme qui n'y était pour rien*. C'est une adaptation au théâtre du roman de Cervantès. En ce sens, Benguettaf préserve le caractère oral de l'hypotexte et transpose pratiquement tous les thèmes et motifs donquichottesques, notamment la thématique maître/serviteur. Ceci a donné l'occasion à l'auteur d'inaugurer une réflexion idéologique et sociale sur le devenir du « poète » dans une société défigurée par la violence terroriste. Le personnage de Benguettaf est probablement un symbole de l'intellectuel désengagé que la violence terroriste a fait de lui un être passif, un simple témoin d'une société éparpillée et anarchique. C'est pourtant l'aspect contestataire de l'œuvre qui nous surprend : le personnage principal est, certes, désengagé de la chose publique, mais cela ne l'empêche pas de critiquer indirectement la société. Cela ne veut pas dire qu'il est engagé. S'il critique la condition féminine, s'il dénonce une école exigüe et surchargée, s'il dénonce même la marginalisation des intellectuels, il ne se complaît pas dans l'individualisme, dans la résignation.

En somme, l'étude diachronique de la réécriture de *Don Quichotte* dans la fiction narrative algérienne a démontré que le donquichottisme est soluble dans la fiction narrative algérienne. L'héritage quichottesque dans les deux périodes historiques de l'Algérie, à savoir la période coloniale et post-coloniale, est largement revendiqué. Ces auteurs ont fait de don Quichotte un farouche résistant contre toutes les formes d'injustice à l'époque de la colonisation. Quant à sa transposition dans la période post-coloniale, elle a opposé deux écritures qui s'opposent quant à la prise en charge de l'héritage donquichottesque : une écriture « masculine » qui préserve la

masculinité de l'hypotexte en valorisant davantage la figure de don Quichotte et une écriture féminine contestataire qui instaure un idéalisme « dulcinien » et un autre « Zoraidien » dont les enjeux principaux sont la remise en cause de la masculinité de l'hypotexte et la dénonciation de la condition féminine dans l'Algérie de l'époque coloniale et postcoloniale.

Nous espérons enfin que notre étude servirait de véritable document à d'autres chercheurs désirant de travailler sur le même sujet. Nous ne prétendons pas qu'il s'agit là d'une étude novatrice. Mais comme nous avons tenté de le démontrer, l'étude de l'influence du roman de Cervantès sur la fiction narrative algérienne est particulièrement utile dans la mesure où cette œuvre espagnole universelle fait partie de l'héritage culturel algérien.

## **BIBLIOGRAPHIE**

Pour des raisons d'ordre pratique, nous avons effectué un classement des références bibliographiques en huit rubriques :

## **1. CORPUS ETUDIÉS**

- Les citations de Miguel de CERVANTÈS reprises en cours de cette thèse sont tirées :

Pour *L'Ingénieux Hidalgo don Quichotte de la Manche*, de la traduction de VIARDOT, Louis, Éditions Garnier-Flammarion, Paris, 1969.

### **1.1. ROMANS**

-DJEBAR, Assia, *Vaste est la prison*, éd Albin Michel, 1995.

-KHODJA, Chukri, *El Euldj, captifs des barbaresques*, éd ANEP, 2005.

-MAMMERI, Mouloud, *Le Sommeil du Juste*, éd El Otmania, 2005.

### **1.2.ŒUVRE DE THÉÂTRE**

-BENGUETTAF, M'Hamed, *Quichott, l'homme qui n'y était pour rien*, éd Lansman, 2003.

### **1.3. RECUEIL DE NOUVELLES**

-YOUNIL, *L'œil du chacal*, éditions Barzakh, 2000.

## **2. OUVRAGES CRITIQUES ET MÉTHODOLOGIQUES**

-ACHOUR, Christiane, REZOUQ, Simone, *Convergences critiques : introduction à la lecture littéraire*, OPU, 4<sup>ème</sup> édition, Alger, 2009.

-AMOSSY, Ruth, *les idées reçues : Sémiologie du stéréotype*, éd Nathan, 1991

-BOUILLAGUET, Annick, *Proust lecteur de Balzac et de Flaubert. L'imitation cryptée*, Champion, 2000.

- BRUNEL, Pierre, *la mythocritique : théorie et parcours*, éditions Puf, 1992.

-DURVYE, Catherine, *Les réécritures*, éd ellipses, 2001.

- ECO, Umberto, *Le lecteur dans la fable*, Paris, éditions Grasset et Fasquelle, traduction française, 1985.

- ELIADE, Mircea, *Aspect du mythe*, Paris Gallimard, 1958

-FOUCAULT, Michel, *Les Mots et les choses*, Gallimard, coll. « Tel »,1966.

-GENETTE, Gérard, *Palimpsestes*, éd Seuil, 1982.

-GENETTE, Gérard, *Seuils*, éditions du Seuil, 1987.

-HAMON, Philippe, *Le personnel du roman-le système des personnages dans les Rougon-Macquart d'Emile Zola*, Genève, Droz, 1983.

- HOEK, Leo, cité par Gérard Genette dans *Seuils*, éditions du Seuil, Paris, 1987.
- JOUVE, Vincent, *l'effet-personnage dans le roman*, éditions PUF, Paris, 1992.
- KRISTEVA, Julia, *Séméiotikè*, Paris, Seuil (coll. « Points. Essais »), 2000.
- LAMONDE, Yvan, *Histoire sociale des idées au Québec, 1896-1929*, Montréal, Fides, 2004.
- L'ABBEE, Sallier, *Discours sur la parodie*, cité par Gérard Genette dans « Palimpsestes », éditions du Seuil.
- LEJEUNE, Philippe, *le pacte autobiographique*, éditions du Seuil, 1975, 1996.
- LEVI-STRAUSS, Claude, *Anthropologie structurale*, librairie Plon, 1958
- LUKAS, George, *la théorie du roman*, éditions Denoël, Paris, 1968.
- Mann Thomas, *Traversée avec Don Quichotte*, Paris, Editions Complexe, 1986, trad. F.Delmas, p.1063.
- MARTINE, David, *le théâtre*, éditions Berlin, 1995.
- MINOIS, George, *Histoire du rire et de la dérision*, Fayard, 2000.
- NIETZSCHE, Frédérique, *L'Antéchrist*, trad. Jean-Claude Hémerly, in *Œuvres philosophiques complètes*, t.8, Gallimard, 1974.
- OZWALD, Thierry, *la nouvelle*, Hachette, Paris, 1996.
- PIEGAY-GROS, Nathalie, *Le lecteur*, éd Flammarion, Paris, 2002.
- SAMOYAUULT, Tiphaine, *l'intertextualité, mémoire de la littérature*, éditions Nathan/her, Paris, 2001.
- SIGANOS, Andrès, *le Minotaure et son mythe*, éd Puf, 1993.
- SARTRE, Jean Paul, *Qu'est-ce que la littérature*, éd Gallimard, 1948.
- THIBAUDET, Albert, *Réflexion sur la littérature*, Paris, éd Gallimard, 2007.
- VIEGNES, Michel, *l'Esthétique de la nouvelle française au vingtième siècle*, New York, éditions Peter Lang, 1989.

### **3. ÉTUDES CRITIQUES SUR DON QUICHOTTE**

- ALLAIGRE, Claude, LY, Nadine, PELORSON, Jean-Marc, *Don Quichotte de Cervantès*, éditions Gallimard, 2005.
- ALVEAR, y Ramirez de Arellano, cité par Danielle Perrot dans *Don Quichotte au XXe siècle, réception d'une figure mythique dans la littérature et les arts*, éd Presses Universitaire Laise Pascal, France, 2003.

- CANAVAGGIO, Jean, *Don Quichotte, du livre au mythe, quatre siècles d'errance*, éditions Fayard, 2005.
- DILLON, Edward et ELVEY, Maurice, *Don Quichotte, 1915-1923*, G.W. Pabst, Don Quichotte, 1932.
- HORCAJO, Carlos, Arturo, *Don Quichotte*, éditions ellipses, 2006.- RUIZ-GALVEZ PRIEGO, Estrela, *Don Quichotte de la Mancha dans la Manche*, Paris, Ed Harmattan, 2007.
- FUENTES, Carlos, *Don Quichotte ou la critique de la lecture*, éd L'Herne, 2008.
- LARAJ, Waciny, *Sur les traces de Cervantès à Alger*, éditions Alpha, Alger, 2008.
- MAYER, Christine, *Comme un autre Don Quichotte : intertextualité chez Canetti*, Lyon, ENS éditions, 2001.
- Miguel de CERVANTES, *L'ingénieux hidalgo Don Quichotte de la Manche*. Tome II. Préface de Jean Claude Chevalier. Traduction d'Aline Schulman, 1997.
- MOLHO, Maurice, *texte/paratexte : Don Quichotte*, M. Moner et M. Lafon éditions, *Le livre et l'édition dans le monde hispanique. XVIe- XXe siècles. Pratiques et discours textuelles*, Université Stendhal-Grenoble III, 1992.
- MONTALVO, Juan, *Chapitres oubliés par Cervantès*, 1895, Paul-Jean Toulet, le mariage de don Quichotte, 1902.
- NABOKOV, Vladimir, *littérature III. Don Quichotte*. Traduction française d'Hélène Pasquier, préface de Guy Davenport, Fayard, 1986.
- PAGEAU, Daniel-Henri, *les aventures de la lecture : cinq essais sur le Don Quichotte*, éd L'Harmattan, 2005.
- PERROT, Danielle, *Don Quichotte au XXe siècle, Réception d'une figure mythique dans la littérature et les arts*, PUB, Clermont6Ferrant (France), 2003.
- REICHELBERG, Ruth, *Don Quichotte ou le roman d'un Juif masqué*, éditions du Seuil, juin 1999.
- Riley, Edward, Calverley, *Introducción à Don Quichotte*, Critica, Barcelone, cité par Horcajo Carlos et Artoro, éditions ellipses, 2006.
- SERMAIN, Jean Paul, *Don Quichotte*, Paris, éd Ellipses, 1998.
- TRAPIELLO, Andrés, *Las vidas de Miguel de Cervantès*, Ediciones Destio S.A, 2005 (traduit en français par Buchet/Chastel sous le titre les vies de Miguel de Cervantès

, éditions Méta, Paris, 2005, p.173.

-REUTER, Yves, *Introduction à l'analyse du roman*, éditions Armand Colin, 2009.

#### **4. ÉTUDES CRITIQUES SUR LA LITTÉRATURE ALGÉRIENNE**

-AMHIS-OUKSEL, Djoher, *la voie des ancêtres, une lecture du sommeil du juste de Mouloud Mammeri*, éditions Casbah, Alger, 2010.

- HADJADJI, Houria Khadra, *Contestation et révolte dans l'œuvre de Driss Chraïbi*, éditions E.N.A.L., Alger, 1986.

- MOKHTARI, Rachid, *La graphie de l'horreur, Essai sur la littérature algérienne (1990-2000)*, Alger, édition Chihab, 2002.

-Thircuir Bruno, *Un road-movie théâtral, Quichott, l'homme qui n'y était pour rien*(Postface).

#### **5. REVUES ET ARTICLES**

- ACHOUR, Christiane, BENALI, Zineb, *Don Quichotte réécrit ou la discorde du monde dans quelques romans de langue française*, in *peuple noirs, peuples africains*, n°37, janvier-février 1984.

- GODENNE, René, *la nouvelle* .Honoré Champion, 1995, cité par Pham Thi That, in *Synergies*, n°1, 2010.

- IDJER, Yacine, *Quichotte, l'homme qui n'y était pour rien, à la rencontre d'un homme stylisé*, Info Soir, 20-01-2015.

- VARGAS, Llosa, Mario, *le fou des balcons*, traductions française d'Albert Bensoussan, Gallimard, « col. Le Manteau d'Arlequin », 1993, p. 101.

- VILAR, Pierre, *le temps du Quichotte*, Europe, n°121-122, janvier-février 1956, pp.3-16.

#### **6. COMMUNICATIONS**

-REZOUG, Simone, *Dialogue et mutisme dans l'œuvre d'Assia Djebar*. Communication présentée à un colloque international à Tunis intitulé « Confluences méditerranéennes », Tunis, Tunisie, janvier 1996.

#### **7. DICTIONNAIRES**



- Le Petit Robert de la langue française, édition dirigée par Rey Alain et Rey-Debove Josette, Paris, Dictionnaires Le Robert, Paris, 1984, 1 vol.

## 8. SOURCES ÉLECTRONIQUES ET SITES INTERNET

- Benguettaf, M'Hamed. Entretien avec le journal « la Dépêche de Kabylie », <https://www.depechedekabylie.com/culture/15054-je-suis-pour-un-art-qui-parle-a-ma-mere-et-ma-soeur/>
- Djebbar, Assia. *Territoire des langues : entretien avec Lise Gauvin*. In : littérature, n° 101, 1996. L'écrivain et ses langues. pp.73-87. [https://www.persee.fr/doc/litt\\_0047\\_4800\\_1996\\_num\\_101\\_1\\_2396](https://www.persee.fr/doc/litt_0047_4800_1996_num_101_1_2396)
- Delphine Bechtel, Xavier Galmiche, *Figures du marginal dans les littératures centre-européennes* <http://www.circe.paris-sorbonne.fr/spip.php?article>. (Consulté le 10 avril 2015)
- FERRARIS, Denis, BUDO Dominique, *Les lyrismes interdits*, <https://books.google.dz/books?id=lzNBKc3BdMwC&pg=PA158&dq=le+théâtre+naturel&hl>.
- JOLETTE, Sylvie, *Un exemple de théâtre combatif au XIXe siècle : « Si les canadiennes le voulaient ! »* de Laure Conan, <https://www.erudit.org/fr/revues/annuaire/1987-n2-annuaire3652/041039ar.pdf>.
- MOHAMMEDI, Bouba Tabti Midi Libre, *rencontre avec Younil*. [https://www.revues-plurielles.org/\\_upload/pdf/4\\_41\\_10.fdf](https://www.revues-plurielles.org/_upload/pdf/4_41_10.fdf) (consulté le 8 juillet 2016)
- Perrot-Corpet Danielle, *Aspects politiques du mythe de don Quichotte au XXe siècle*, <http://www.openedition.org/6540> (consulter le 20 Aout 2017)
- QUINT, Becker Mary, citée par A. Fastrup, « Les maures et la désillusion dans Don Quichotte, dans la guerre de course en récits (XVIe-XVIIIe). <http://WWW.oroc-crle.paris-sorbonne.fr>
- VILLANUEVA, Francisco Márquez cité par Jean Canavaggio, *Turcs, Maures et Morisques dans Don Quichotte : interpréter et traduire, pour une poétique de l'altérité*. [www.academia.edu/16560590/Turcs\\_Maures\\_et\\_Morisques\\_dans\\_Quichotte\\_interprete\\_et\\_traduire\\_Pour\\_une\\_Poétique\\_de\\_l'altérité](http://www.academia.edu/16560590/Turcs_Maures_et_Morisques_dans_Quichotte_interprete_et_traduire_Pour_une_Poétique_de_l'altérité). (consulté le 10 février 2016)

## **ANNEXES**

## Annexe 1

### La question de la traduction de Don Quichotte

Voici les traductions françaises de Don Quichotte qui ont marqué l'histoire de cette œuvre universelle.

La première partie de Don Quichotte fut traduite par César Oudin (interprète Du roi Henri IV) en 1614, neuf ans après la sortie de la première partie de Don Quichotte. La seconde fut traduite par François Rosset (érudit et interprète) en 1618, trois ans après la sortie de la deuxième partie. Malgré son extrême littéarité, cette version servira longtemps de référence.

Le succès de la première traduction de Don Quichotte est suivie par les traductions de filleau de Saint-Martin (1677), de Jean Pierre Claris de Florian (1798), de Bouchon Duboumial en 1807, de Xavier Cadillac et Jean Labarthe (1923-1926), de Jean Babelon (1923), de Jean Cassou (1928) La plus part de ces traductions n'ont pas été rééditées à grande diffusion et sont tombées dans l'oubli.

En revanche la traduction de Louis Viardot (1836), qui sert de référence à notre travail, est restée pendant plus d'un siècle, après sa publication, la traduction de référence de beaucoup de cervantiste et d'hommes de lettres. Elle fait partie des traductions que le lecteur français du début du XXIe siècle peut se procurer dans une édition de poche. Sa réédition en 1969 dans les éditions Flammarion coïncide avec les dates de la parution de plusieurs œuvres de notre corpus.

Don Quichotte a fait de nouvelles traductions en 1997 par Aline Schulman et en 2001 par Jean Canavaggio. Ces traductions servent de référence aujourd'hui.

## Annexe 2

## La grotte de Cervantès



La grotte de Cervantès où se serait réfugié vers 1575 l'écrivain espagnol, est située dans la commune de Belouizdad (Alger), dans un creux de la falaise qui surplombe la plage de la baie d'Alger. Cervantès y reste cinq mois avec quatorze captifs lors de sa deuxième tentative d'évasion. La fuite échoue et il est amené devant le Roi d'Alger Hassan Pacha qui le renvoie au bague, où il passe cinq mois, soit d'octobre 1577 à février 1578.

Miguel de Cervantès donne des indices de son séjour dans cette grotte dans l'aventure de la caverne de Montésinos (DQII, 22-23), et surtout dans l'émouvante *Histoire du captif* (DQI, 39-40-41)

## Annexe 3

*L'histoire du captif* (DQI, chap.39.40.41)

Traduction : Louis Viardot

## Chapitre XXXIX

*Où le captif raconte sa vie et ses aventures*

C'est dans une bourgade des montagnes de Léon qu'est la souche de ma famille, pour qui la nature se montra plus libérale que la fortune. Néanmoins, au milieu de ces pays pauvres, mon père avait acquis la réputation d'être riche, et réellement il l'aurait été, s'il eût mis autant de diligence à conserver son patrimoine qu'il en mettait à le dissiper. Cette humeur généreuse et dépensière, il l'avait prise étant soldat, pendant les années de sa jeunesse : car l'état militaire est une école où le chiche devient libéral, et le libéral prodigue ; et si quelque soldat se montre avare, c'est comme un de ces phénomènes qui se voient bien rarement. Pour mon père, il passait les limites de la libéralité, et touchait à celles de la profusion, ce qui ne peut que nuire à un homme marié, qui a des enfants pour lui succéder dans son nom et dans son existence. Mon père en avait trois, tous garçons, et tous d'âge à prendre un état. Voyant donc, comme il le disait lui-même, qu'il ne pouvait résister à son penchant, il voulut se priver de la cause qui le rendait si prompt à la dépense et aux largesses ; il voulut se dépouiller de son bien, chose sans laquelle Alexandre lui-même ne semblerait qu'un ladre. Un jour donc, nous ayant appelés tous trois et enfermés dans sa chambre, il nous tint à peu près le discours que je vais rapporter :

« Mes chers fils, pour comprendre que je veux votre bien, il suffit de dire et de savoir que vous êtes mes enfants ; d'un autre côté, pour croire que je veux votre mal, il suffit de voir que je ne sais pas tenir la main à la conservation de votre patrimoine. Eh bien ! Pour que vous soyez désormais persuadés que je vous aime comme un père, et ne peux désirer votre ruine, je veux faire à votre égard une chose à laquelle il y a longtemps que je pense, et que j'ai mûrement préparée. Vous voilà tous trois en âge de prendre un état dans le monde, ou du moins de choisir une profession qui vous donne, lorsque vous serez tout à fait hommes, honneur et profit. Ce que j'ai pensé, c'est de faire quatre parts de mon bien. Je vous en donnerai trois, à chacun la sienne parfaitement égale, et je garderai l'autre pour vivre le reste des jours qu'il plaira au ciel de m'accorder. Seulement, je voudrais que chacun de vous, après avoir reçu la part de fortune qui lui reviendra, suivît une des carrières que je vais dire. Il y a dans notre Espagne un vieux

proverbe, à mon avis sage et véridique, comme ils le sont tous, puisque ce sont de courtes maximes tirées d'une longue expérience ; celui-là dit : *Église, ou mer, ou maison du roi*<sup>287</sup>, ce qui signifie plus clairement : qui veut réussir et devenir riche doit entrer dans l'Église, ou naviguer pour faire le commerce, ou se mettre au service des rois dans leurs palais ; car on dit encore : *Mieux vaut miette de roi que grâce de seigneur*. Je voudrais donc, et telle est ma volonté, que l'un de vous suivît les lettres, un autre le négoce, et que le troisième servît le roi dans ses armées, puisqu'il est fort difficile de le servir dans sa maison, et que si la guerre ne donne pas beaucoup de richesse, en revanche elle procure beaucoup de lustre et de renommée. D'ici à huit jours, je vous donnerai toutes vos parts en argent comptant, sans vous faire tort d'un maravédi, comme les comptes vous le prouveront ; maintenant, dites-moi si vous consentez à suivre mon opinion et mon conseil au sujet de la proposition que je vous ai faite. »

Mon père, alors, m'ordonna de répondre, comme étant l'aîné. Après l'avoir engagé à ne pas se défaire de son bien et à en dépenser tout ce qu'il lui plairait ; après lui avoir dit que nous étions assez jeunes pour avoir le temps d'en gagner, j'ajoutai que j'obéirais à son désir, et que le mien était de suivre le métier des armes, pour y servir Dieu et le roi. Mon second frère fit les mêmes offres, et choisit d'aller aux Indes pour y porter en marchandises la somme qui formerait son lot. Le plus jeune, et, je le crois aussi, le mieux avisé, répondit qu'il voulait suivre la carrière de l'Église, ou du moins aller terminer ses études à Salamanque. Dès que nous eûmes fini de nous mettre d'accord et de choisir nos professions, mon père nous embrassa tendrement, et mit en œuvre, avec autant de célérité qu'il l'avait dit, tout ce qu'il venait de nous promettre. Il donna à chacun sa part, qui fut (je ne l'ai pas oublié) de trois mille ducats, et en argent, parce qu'un de nos oncles, ayant acheté tout le patrimoine pour qu'il ne sortît pas de la famille, le paya comptant. Nous prîmes tous trois ensemble congé de notre bon père, et, ce même jour, trouvant qu'il y aurait de l'inhumanité à laisser mon père avec si peu de bien pour ses vieux jours, je lui fis prendre deux mille ducats sur mes trois mille, le reste suffisant pour me munir de tout ce qui est nécessaire à un soldat. Mes deux frères, poussés par mon exemple, lui donnèrent chacun mille ducats, de façon qu'il resta quatre mille ducats en argent à mon père, outre les trois mille

---

<sup>287</sup> - Lope de Vega cite ainsi ce vieil adage, dans une de ses comédies (*Dorotea*, jorn. I, escena CLI) : *Trois choses font prospérer l'homme : science, mer et maison du roi*.

que valait la portion de patrimoine qu'il avait voulu conserver en biens- fonds ; enfin nous prîmes congé de lui et de cet oncle dont j'ai parlé, non sans regrets et sans larmes mutuelles. Ils nous engagèrent, surtout, à leur faire connaître, chaque fois que nous en aurions l'occasion, notre bonne ou mauvaise fortune. Nous le promîmes, et, quand ils nous eurent donné le baiser d'adieu et leur bénédiction, l'un de nous prit le chemin de Salamanque, l'autre celui de Séville, et moi celui d'Alicante, où j'avais appris que se trouvait un vaisseau génois faisant un chargement de laine pour retourner en Italie. Il y a, cette année, vingt-deux ans que j'ai quitté la maison de mon père, et pendant tout ce long intervalle, bien que j'aie écrit plusieurs lettres, je n'ai reçu aucune nouvelle de lui ni de mes frères.

Maintenant, je vais brièvement raconter ce qui m'est arrivé depuis cette époque. Je m'embarquai au port d'Alicante ; j'arrivai à Gênes, après une heureuse traversée ; de là, je me rendis à Milan, où j'achetai des armes et quelques équipements de soldat, et je voulus aller faire mon enrôlement dans les troupes du Piémont ; mais, tandis que j'étais en route pour Alexandrie, j'appris que le grand-duc d'Albe passait en Flandre. Aussitôt, changeant d'avis, je partis à sa suite ; je le servis dans les batailles qu'il livra, j'assistai à la mort des comtes de Horn et d'Egmont, et parvins à être nommé enseigne d'un fameux capitaine, natif de Guadalajara, qu'on appelait Diégo de Urbina<sup>288</sup>. Quelque temps après mon arrivée en Flandre, on y apprit la ligue formée par Sa Sainteté le pape Pie V, d'heureuse mémoire, avec Venise et l'Espagne, contre l'ennemi commun de la chrétienté, le Turc, qui venait d'enlever avec sa flotte la fameuse île de Chypre, appartenant aux Vénitiens, perte fatale et lamentable. On eut la certitude que le général de cette ligue serait le sérénissime infant don Juan d'Autriche, frère naturel de notre grand roi Philippe II. La nouvelle se répandit aussi des immenses préparatifs de guerre qui se faisaient. Tout cela me donna une si extrême envie de prendre part à la campagne navale qui allait s'ouvrir, que, bien que j'eusse l'espoir et l'assurance d'être promu au grade de capitaine à la première occasion, j'aimai mieux tout abandonner et m'en aller en Italie ; ce que je fis en effet. Ma bonne étoile permit que j'y arrivasse au moment où le seigneur don Juan d'Autriche, ayant débarqué à Gênes, se rendait à Naples pour s'y réunir à la flotte de Venise, jonction qui eut lieu plus tard à Messine. Que dirai-je enfin ? Devenu capitaine d'infanterie, honorable emploi que me

---

<sup>288</sup> - Ce Diégo de Urbina était capitaine de la compagnie où Cervantès combattit à la bataille de Lépante.

valut mon bonheur plutôt que mes mérites, je me trouvai à cette grande et mémorable journée de Lépante<sup>289</sup>. Mais en ce jour, si heureux pour la chrétienté, puisque toutes les nations du monde furent désabusées de l'erreur qui leur faisait croire les Turcs invincibles sur mer ; en ce jour où fut brisé l'orgueil ottoman, parmi tant d'heureux qu'il fit (car les chrétiens qui y périrent eurent plus de bonheur encore que ceux qui restèrent vivants et vainqueurs), moi seul je fus malheureux. Au lieu de recevoir, comme au siècle de Rome, une couronne navale, je me vis, dans la nuit qui suivit cette fameuse journée, avec des fers aux pieds et des menottes aux mains. Voici comment m'arriva cette cruelle disgrâce ; Uchali<sup>1</sup>, roi d'Alger, heureux et hardi corsaire, ayant attaqué et pris à l'abordage la galère capitane de Malte, où trois chevaliers restèrent seuls vivants, et tous trois grièvement blessés<sup>290</sup>, la capitane de Jean-André Doria vint à son secours. Je montais cette galère avec ma compagnie, et, faisant ce que je devais en semblable occasion, je sautai sur le pont de la galère ennemie ; mais elle s'éloigna brusquement de celle qui l'attaquait, et mes soldats ne purent me suivre. Je restai seul, au milieu des ennemis, dans l'impuissance de résister longtemps à leur nombre. Ils me prirent, à la fin, couvert de blessures, et comme vous savez, seigneurs, qu'Uchali parvint à s'échapper avec toute son escadre, je restai son prisonnier. Ainsi, je fus le seul triste parmi tant d'heureux, et le seul captif parmi tant de délivrés, puisqu'en ce jour quinze mille chrétiens qui ramaient sur les bancs des galères turques recouvrèrent leur chère liberté.

On me conduisit à Constantinople, où le Grand Seigneur Selim fit mon maître général de la mer, parce qu'il avait fait son devoir dans la bataille, ayant remporté pour trophée de sa valeur l'étendard de l'ordre de Malte. Je me trouvai l'année suivante, qui était 1572<sup>291</sup>, à Navarin, ramant dans la capitane appelée *les Trois-Fanaux*. Là, je fus témoin de l'occasion qu'on perdit de prendre dans le port toute la flotte turque, puisque les Levantins<sup>292</sup> et les janissaires qui se trouvaient là sur les bâtiments, croyant être attaqués dans l'intérieur même du port, préparèrent

---

<sup>289</sup> - Cervantès parle de cette bataille en témoin oculaire, et l'on conçoit qu'il prenne plaisir à rapporter quelques détails de ses campagnes.

<sup>290</sup> - Uchali, dit Arroyo, attaqua cette capitane avec sept galères, et les nôtres ne purent la secourir, parce qu'elle s'était trop avancée au delà de la ligne de combat. Des trois chevaliers blessés, l'un était F. Piétro Giustiniano, prieur de Messine et général de Malte ; un autre, Espagnol, et un autre, Sicilien. On les trouva encore vivants, enterrés parmi la foule des morts. " (*Relación de la santa Liga*, fol. 67, etc.)

<sup>291</sup> - Cervantès fit également cette campagne et celle de l'année 1573.

<sup>292</sup> - On appelait ainsi les marins de l'Archipel grec.



leurs hardes et leurs babouches pour s'enfuir à terre, sans attendre le combat, tant était grande la peur qu'ils avaient de notre flotte. Mais le ciel en ordonna d'une autre façon, non par la faiblesse ou la négligence du général qui commandait les nôtres, mais à cause des péchés de la chrétienté, et parce que Dieu permet que nous ayons toujours des bourreaux prêts à nous punir. En effet, Uchali se réfugia à Modon, qui est une île près de Navarin ; puis, ayant jeté ses troupes à terre, il fit fortifier l'entrée du port, et se tint en repos jusqu'à ce que Don Juan se fût éloigné<sup>293</sup>. C'est dans cette campagne que tomba au pouvoir des chrétiens la galère qu'on nommait *la Prise*, dont le capitaine était un fils du fameux corsaire Barberousse. Elle fut emportée par la capitane de Naples appelée *la Louve*, que commandait ce foudre de guerre, ce père des soldats, cet heureux et invincible capitaine don Alvaro de Bazan, marquis de Santa-Cruz<sup>294</sup>. Je ne veux pas manquer de vous dire ce qui se passa à cette prise de *la Prise*. Le fils de Barberousse était si cruel et traitait si mal ses captifs, que ceux qui occupaient les bancs de sa chiourme ne virent pas plutôt la galère *la Louve* se diriger sur eux et prendre de l'avance, qu'ils lâchèrent tous à la fois les rames, et saisirent leur capitaine, qui leur criait du gaillard d'arrière de ramer plus vite ; puis se le passant de banc en banc, de la poupe à la proue, ils lui donnèrent tant de coups de dents, qu'avant d'avoir atteint le mât, il avait rendu son âme aux enfers, tant étaient grandes la cruauté de ses traitements et la haine qu'il inspirait<sup>1</sup>.

Nous retournâmes à Constantinople, et l'année suivante, 1573, on y apprit que le seigneur don Juan d'Autriche avait emporté Tunis d'assaut, et qu'il avait livré cette ville à Muley-Hamet, ôtant ainsi toute espérance d'y recouvrer le trône à Muley-Hamida, le More le plus cruel et le plus vaillant qu'ait vu le monde<sup>295</sup>. Le Grand Turc sentit vivement cette perte, et avec la sagacité naturelle à tous les gens de sa famille, il demanda la paix aux Vénitiens, qui la désiraient plus

---

<sup>293</sup> - « Don Juan d'Autriche, dit Arroyo, marcha toute la nuit du 16 septembre 1572, pour tomber au point du jour sur le port de Navarin, où se trouvait toute la flotte turque, ainsi que l'en avaient informé les capitaines Luis de Acosta et Pero Pardo de Villamarin. Mais le chef de la chiourme, ajoute Aguilera, et les pilotes se trompèrent dans le calcul de l'horloge de sable, et donnèrent au matin contre une île appelée Prodanò, à trois lieues environ de Navarin. De sorte qu'Uchali eut le temps de faire sortir sa flotte du port, et de la mettre sous le canon de la forteresse de Modon. »

<sup>294</sup> - Au retour de leur captivité, Cervantès et son frère Rodrigo servirent sous les ordres du marquis de Santa-Cruz, à la prise de l'île de Terceira sur les Portugais.

<sup>295</sup> - Muley-Hamida et Muley-Hamet étaient fils de Muley-Hassan, roi de Tunis. Hamida dépouilla son père du trône, et le fit aveugler en lui brûlant les yeux avec un bassin de cuivre ardent. Hamet, fuyant la cruauté de son frère, se réfugia à Palerme, en Sicile.

que lui. L'année suivante, 1574, il attaqua la Goulette et le fort que don Juan avait élevé auprès de Tunis, le laissant à demi-construit<sup>296</sup>. Pendant tous ces événements de la guerre, je restai attaché à la rame sans nul espoir de recouvrer la liberté, du moins par ma rançon, car j'étais bien résolu de ne pas écrire à mon père la nouvelle de mes malheurs. Enfin, la Goulette fut prise, puis le fort. On compta à l'attaque de ces deux places jusqu'à 65 000 soldats turcs payés, et plus de 400 000 Mores et Arabes, venus de toute l'Afrique. Cette foule innombrable de combattants traînaient tant de munitions et de matériel de guerre, ils étaient suivis de tant de maraudeurs, qu'avec leurs seules mains et des poignées de terre ils auraient pu couvrir la Goulette et le fort. Ce fut la Goulette qui tomba la première au pouvoir de l'ennemi, elle qu'on avait crue jusqu'alors imprenable, et non par la faute de sa garnison, qui fit pour la défendre tout ce qu'elle devait et pouvait faire, mais parce que l'expérience montra combien il était facile d'élever des tranchées dans ce désert de sable, où l'on prétendait que l'eau se trouvait à deux pieds du sol, tandis que les Turcs n'en trouvèrent pas à deux aunes. Aussi, avec une immense quantité de sacs de sable, ils élevèrent des tranchées tellement hautes, qu'elles dominaient les murailles de la forteresse, et, comme ils tiraient du terre-plein, personne ne pouvait se montrer ni veiller à sa défense. L'opinion commune fut que les nôtres n'auraient pas dû s'enfermer dans la Goulette, mais attendre l'ennemi en rase campagne et au débarquement. Ceux qui parlent ainsi parlent de loin, et n'ont guère l'expérience de semblables événements, puisque, dans la Goulette et dans le fort, il y avait à peine sept mille soldats. Comment, en si faible nombre, eussent-ils été plus braves encore, pouvaient-ils s'aventurer en plaine, et en venir aux mains avec une foule comme celle de l'ennemi ? Et comment est-il possible de conserver une forteresse qui n'est point secourue, quand elle est enveloppée de tant d'ennemis acharnés, et dans leur propre pays ? Mais il parut à bien d'autres, et à moi tout le premier, que ce fut une grâce particulière que fit le ciel à l'Espagne, en permettant la destruction totale de ce réceptacle de perversités, de ce ver rongeur, de cette insatiable éponge qui dévorait tant d'argent dépensé sans fruit, rien que pour servir à conserver la mémoire de sa prise par l'invincible Charles-Quint, comme s'il était besoin, pour la rendre éternelle, que ces pierres la rappelassent.

---

<sup>296</sup> - Don Juan d'Autriche fit élever ce fort, capable de contenir huit mille soldats, hors des murs de la ville, et près de l'île de l'Estagno, dont il dominait le canal. Il en donna le commandement à Gabrio Cervellon, célèbre ingénieur, qui l'avait construit. Ce fort fut élevé contre les ordres formels de Philippe II, qui avait ordonné la démolition

On perdit aussi le fort ; mais du moins les Turcs ne l'emportèrent que pied à pied. Les soldats qui le défendaient combattirent avec tant de valeur et de constance, qu'ils tuèrent plus de vingt-cinq mille ennemis, en vingt-deux assauts généraux qui leur furent livrés. Aucun ne fut pris sain et sauf des trois cents qui restèrent en vie : preuve claire et manifeste de leur indomptable vaillance, et de la belle défense qu'ils firent pour conserver ces places. Un autre petit fort capitula : c'était une tour bâtie au milieu de l'île de l'Estagno<sup>1</sup>, où commandait don Juan Zanuera, gentilhomme valencien et soldat de grand mérite. Les Turcs firent prisonnier don Pedro Puertocarrero, général de la Goulette, qui fit tout ce qui était possible pour défendre cette place forte, et regretta tellement de l'avoir laissé prendre, qu'il mourut de chagrin dans le trajet de Constantinople, où on le menait captif. Ils prirent aussi le général du fort, appelé Gabrio Cervellon, gentilhomme milanais, célèbre ingénieur et vaillant guerrier<sup>297</sup>. Bien des gens de marque périrent dans ces deux places, entre autres Pagano Doria, chevalier de Saint-Jean, homme de caractère généreux, comme le montra l'extrême libéralité dont il usa envers son frère, le fameux Jean-André Doria. Ce qui rendit sa mort plus douloureuse encore, c'est qu'il périt sous les coups de quelques Arabes, auxquels il s'était confié, voyant le fort perdu sans ressource, et qui s'étaient offerts pour le conduire, sous un habit moresque, à Tabarca, petit port qu'ont les Génois sur ce rivage pour la pêche du corail. Ces Arabes lui tranchèrent la tête et la portèrent au général de la flotte turque. Mais celui-ci accomplit sur eux notre proverbe castillan, *bien que la trahison plaise, le traître déplaît*, car on dit qu'il fit pendre tous ceux qui lui présentèrent ce cadeau, pour les punir de ne lui avoir pas amené le prisonnier vivant.

Parmi les chrétiens qui furent pris dans le fort, il s'en trouva un, nommé don Pedro de Aguilar, natif de je ne sais quelle ville d'Andalousie, qui avait été porte-enseigne du fort : c'était un soldat de grande bravoure et de rare intelligence, doué surtout d'un talent particulier pour ce qu'on appelle la poésie. Je puis le dire, car son mauvais sort l'amena dans ma galère et sur mon banc, esclave du même patron que moi ; et, avant que nous quittassions ce port, il composa deux sonnets en manière d'épithames, l'un sur la Goulette et l'autre sur le fort. En vérité, j'ai même

---

<sup>297</sup> - Gabrio Cervellon fut général de l'artillerie et de la flotte de Philippe II, grand prince de Hongrie, etc. Lorsqu'il fut pris à la Goulette, Sinan-Pacha le traita ignominieusement, lui donna un soufflet, et, malgré ses cheveux blancs, le fit marcher à pied devant son cheval jusqu'au rivage de la mer. Cervellon recouvra la liberté dans l'échange qui eut lieu entre les prisonniers chrétiens de la Goulette et de Tunis et les prisonniers musulmans de Lépante. Il mourut à Milan, en 1580.

envie de vous les dire, car je les sais par cœur, et je crois qu'ils vous donneront plus de plaisir que d'ennui.

Au moment où le captif prononça le nom de don Pedro de Aguilar, don Fernand regarda ses compagnons, qui, tous trois, se mirent à sourire, et quand il vint à parler des sonnets, l'un d'eux lui dit :

« Avant que Votre Grâce continue, je vous supplie de me dire ce qu'est devenu ce don Pedro de Aguilar, dont vous parlez.

-Tout ce que je sais, répondit le captif, c'est qu'après avoir passé deux ans à Constantinople, il s'enfuit en costume d'Arnaute<sup>1</sup>, avec un espion grec ; mais j'ignore s'il parvint à recouvrer sa liberté, bien que je le suppose : car, moins d'un an après, je revis ce Grec à Constantinople, mais sans pouvoir lui demander des nouvelles de leur voyage.

-Eh bien ! Je puis vous en donner, répliqua le gentilhomme, car ce don Pedro est mon frère ; il est maintenant dans notre pays, bien portant, riche, marié et père de trois enfants.

-Grâces soient rendues à Dieu, reprit le captif, pour tant de faveurs qu'il lui a faites ! car, à mon avis, il n'y a pas sur la terre de contentement égal à celui de recouvrer la liberté perdue.

-Au reste, continua le gentilhomme, je sais également les sonnets qu'a faits mon frère.

-Alors, répondit le captif, je les laisserai dire à Votre Grâce, qui saura les citer mieux que moi.

-Volontiers, répondit le gentilhomme ; voici celui de la Goulette :

## Chapitre XL

*Où se continue l'histoire du captif*

## SONNET

« Âmes heureuses, qui, libres, par vos belles actions, de l'enveloppe mortelle, vous êtes élevées de la bassesse de la terre à la hauteur du ciel ;

« Vous qui, brûlant de zèle et de noble colère, avez exercé la force de vos corps ; qui de votre sang et du sang d'autrui avez rougi les flots de la mer et le sable du sol ;

« La vie a manqué avant la valeur à vos bras fatigués, qui, en mourant, tout vaincus qu'ils sont, remportent la victoire ;

« Et, dans cette triste chute mortelle, vous avez acquis, entre la muraille et le fer, la renommée que donne le monde, et la gloire éternelle des cieux. »

-C'est précisément ainsi que je le sais, dit le captif.

-Quant à celui du fort, reprit le gentilhomme, si j'ai bonne mémoire, voici comment il est conçu :

## SONNET

« Du milieu de cette terre stérile et bouleversée, du milieu de ces bastions renversés à terre, les saintes âmes de trois mille soldats montèrent vivantes à un meilleur séjour ;

« Ils avaient d'abord vainement exercé la force de leurs bras courageux, jusqu'à ce qu'enfin, de lassitude et de petit nombre, ils rendirent la vie au fil de l'épée.

« Voilà le sol qu'ont incessamment rempli mille souvenirs lamentables, dans les siècles passés et dans le temps présent.

« Mais jamais, dans son âpre sein, de plus pures âmes n'auront monté au ciel, et jamais il n'aura porté des corps plus vaillants. »

Les sonnets ne furent pas trouvés mauvais, et le captif, après s'être réjoui des bonnes nouvelles qu'on lui donnait de son compagnon, reprit le fil de son histoire.

Après la reddition de la Goulette et du fort, dit-il, les Turcs ordonnèrent que la Goulette fût

démantelée ; car pour le fort, il n'en restait plus rien à jeter par terre. Afin d'aller plus vite en besogne, on la mina par trois côtés ; mais on ne put en aucun endroit faire sauter ce qui semblait le moins solide, c'est-à-dire les murailles antiques, tandis que toutes les nouvelles fortifications qu'avait élevées le Fratin<sup>1</sup> furent aisément abattues. Finalement, la flotte, victorieuse et triomphante, regagna Constantinople, où, peu de temps après, mourut mon maître Uchali<sup>298</sup>. On l'appelait *Uchali Fartax*, qui veut dire, en langue turque, le *renégat teigneux*, parce qu'il l'était effectivement, et c'est l'usage parmi les Turcs de donner aux gens les noms des défauts ou des qualités qu'ils peuvent avoir. Chez eux, en effet, il n'y a que quatre noms de famille, qui viennent également de la maison ottomane ; les autres, comme je l'ai dit, prennent leurs noms des vices du corps ou des vertus de l'âme. Ce teigneux, étant esclave, avait ramé quatorze ans sur les galères du Grand Seigneur, et, quand il eut trente-quatre ans passés, il se fit renégat, de dépit de ce qu'un Turc lui avait donné un soufflet pendant qu'il ramait ; et, pour s'en pouvoir venger, il renia sa foi. Sa valeur fut si grande que, sans passer par les routes viles et basses que prennent pour s'élever la plupart des favoris du Grand Seigneur, il devint roi d'Alger, et ensuite général de la mer, ce qui est la troisième charge de l'empire. Il était Calabrais de nation, et fut moralement homme de bien ; il traitait avec beaucoup d'humanité ses captifs, dont le nombre s'éleva jusqu'à trois mille. Après sa mort, et suivant l'ordre qu'il en donna dans son testament, ceux-ci furent répartis entre ses renégats et le Grand Seigneur (qui est aussi l'héritier de tous ceux qui meurent, et qui prend part comme tous les autres enfants à la succession du défunt). Je tombai en partage à un renégat vénitien, qu'Uchali avait fait prisonnier étant mousse sur un vaisseau chrétien, et qu'il aima tant, qu'il en fit un de ses plus chers mignons. Celui-ci, le plus cruel renégat qu'on ne vit jamais, s'appelait Hassan-Aga<sup>299</sup> : il devint très riche, et fut fait roi d'Alger. Je le suivis de Constantinople à cette ville, satisfait d'être si près de l'Espagne ; non que je pensasse à écrire à personne ma douloureuse situation, mais pour voir si la fortune ne me serait pas plus favorable à Alger qu'à Constantinople, où j'avais, de mille manières, essayé de m'enfuir, sans qu'aucune eût réussi. Je pensais, dans Alger, chercher d'autres moyens d'arriver à ce que je désirais tant, car jamais l'espoir de recouvrer ma liberté ne m'abandonna ; et quand, en

<sup>298</sup> - Il s'appelait Aluch-Ali, dont les chrétiens ont fait par corruption Uchali. « Aluch, dit le P. Haedo, signifie, en turc, *nouveau musulman*, nouveau converti ou renégat; ainsi ce n'est pas un nom, mais un surnom. Le nom est Ali, et les deux ensembles veulent dire le renégat Ali. » (*Epitome de los reyes de Argel.*)

<sup>299</sup> - Les Espagnols le nomment Azanaga.

ce que j'imaginai ou mettais en œuvre, le succès ne répondait pas à l'intention, aussitôt, sans m'abandonner à la douleur, je me forgeais une autre espérance qui, si faible qu'elle fût, soutint mon courage.

C'est ainsi que j'occupais ma vie, enfermé dans la prison que les Turcs appellent *bagne*<sup>300</sup>, où ils gardent tous les captifs chrétiens, aussi bien ceux du roi que ceux des particuliers, et ceux encore qu'on appelle de l'*almacen*, comme on dirait de la municipalité, parce qu'ils appartiennent à la ville, et servent aux travaux publics. Pour ces derniers, il est difficile que la liberté leur soit rendue ; car, étant à tout le monde et n'ayant point de maître particulier, ils ne savent avec qui traiter de leur rançon, même quand ils en auraient une. Dans ces bagnes, comme je l'ai dit, beaucoup de particuliers conduisent leurs captifs, surtout lorsque ceux-ci sont pour être rachetés, parce qu'ils les y tiennent en repos et en sûreté jusqu'au rachat. Il en est de même des captifs du roi quand ils traitent de leur rançon ; ils ne vont point au travail de la chiourme, à moins que la rançon ne tarde à venir, parce qu'alors, pour les forcer d'écrire d'une manière plus pressante, on les fait travailler, et on les envoie comme les autres chercher du bois, ce qui n'est pas une petite besogne. J'étais donc parmi les captifs du rachat ; car, lorsqu'on sut que j'étais capitaine, j'eus beau déclarer que je n'avais ni ressources ni fortune, cela n'empêcha point qu'on ne me rangeât parmi les gentilshommes et les gens à rançon. On me mit une chaîne, plutôt en signe de rachat que pour me tenir en esclavage, et je passais ma vie dans ce bagne, avec une foule d'hommes de qualité désignés aussi pour le rachat. Bien que la faim et le dénûment nous tourmentassent quelquefois, et même à peu près toujours, rien ne nous causait autant de tourment que d'être témoins des cruautés inouïes que mon maître exerçait sur les chrétiens. Chaque jour il en faisait pendre quelqu'un ; on empalait celui-là, on coupait les oreilles à celui-ci, et cela pour si peu de chose, ou plutôt tellement sans motif, que les Turcs eux-mêmes reconnaissaient qu'il ne faisait le mal que pour le faire, et parce que son humeur naturelle le portait à être le meurtrier de tout le genre humain. Un seul captif s'en tira bien avec lui : c'était un soldat espagnol, nommé un tel de Saavedra, lequel fit des choses qui resteront de longues années dans la mémoire des gens de ce pays, et toutes pour recouvrer sa liberté. Cependant jamais Hassan-Aga ne lui donna un coup de bâton, ni ne lui en fit donner, ni ne lui adressa une parole injurieuse, tandis qu'à chacune

---

<sup>300</sup> - Bagne (*balio*) signifie, d'après la racine arabe dont les Espagnols ont fait *albañil* (maçon), un édifice en plâtre.

des nombreuses tentatives que faisait ce captif pour s'enfuir, nous craignons tous qu'il ne fût empalé, et lui-même en eut la peur plus d'une fois. Si le temps me le permettait, je vous dirais à présent quelque'une des choses que fit ce soldat ; cela suffirait pour vous intéresser et pour vous surprendre bien plus assurément que le récit de mon histoire<sup>1</sup>. Mais il faut y revenir.

Au-dessus de la cour de notre prison donnaient les fenêtres de la maison d'un More riche et de haute naissance. Selon l'usage du pays, c'étaient plutôt des lucarnes rondes que des fenêtres ; encore étaient-elles couvertes par des jalousies épaisses et serrées. Un jour je me trouvais sur une terrasse de notre prison avec trois de mes camarades, essayant, pour passer le temps, de sauter avec nos chaînes, et seuls alors, car tous les autres chrétiens étaient allés au travail. Je levai les yeux par hasard, et je vis sortir, par l'une de ces lucarnes si bien fermées, une canne de jonc au bout de laquelle pendait un petit paquet ; et le jonc s'agitait de haut en bas, comme si l'on nous eût fait signe de venir le prendre. Nous regardâmes attentivement, et l'un de ceux qui se trouvaient avec moi alla se mettre sous la canne, pour voir ce que l'on ferait, et si on la laisserait tomber. Mais dès qu'il fut près de la muraille, on releva la canne, et on la remua de droite à gauche, comme si l'on eût dit *non* par un signe de tête. Le chrétien s'en revint près de nous, et l'on recommença à baisser la canne avec les mêmes mouvements. Un autre de mes compagnons alla tenter l'épreuve, et il lui arriva comme au premier ; le troisième ensuite, qui ne fut pas plus heureux que les deux autres. Quand je vis cela, je voulus à mon tour courir la chance, et je ne fus pas plutôt arrivé sous la canne de jonc, qu'on la laissa tomber à mes pieds dans le bague. Je courus aussitôt détacher le petit paquet, et j'y trouvai un mouchoir noué qui contenait dix *cianis*, monnaie d'or de bas aloi dont les Mores font usage, et qui valent chacun dix de nos réaux. Combien me réjouit la trouvaille, il est inutile de le dire ; car ma joie fut égale à la surprise que j'éprouvai en pensant d'où pouvait nous venir cette bonne fortune, ou plutôt à moi, puisqu'en ne voulant lâcher la canne qu'à mon approche, on avait clairement fait entendre que c'était à moi que s'adressait le bienfait. Je pris mon précieux argent, je brisai le jonc, je retournai sur la terrasse pour regarder de nouveau la fenêtre, et j'en vis sortir une très blanche main, qui l'ouvrit et la ferma précipitamment. Cela nous fit comprendre, ou du moins imaginer, que c'était de quelque femme habitant cette maison que nous avions reçu cette aumône, et en signe de reconnaissance nous fîmes des révérences<sup>1</sup> à la manière moresque, en inclinant la tête, pliant le corps, et croisant les bras sur la poitrine. Un moment après, on fit paraître par la même lucarne



une petite croix faite de morceaux de jonc, que l'on retira aussitôt. Ce signe nous confirma dans la pensée que quelque chrétienne devait être esclave en cette maison, et que c'était elle qui nous faisait ce bien. Mais la blancheur de la main et les bracelets dont elle était ornée détruisirent cette supposition. Alors nous imaginâmes que ce devait être une chrétienne renégate, de celles que leurs maîtres eux-mêmes ont coutume de prendre pour épouses légitimes, chose qu'ils tiennent à grand bonheur, car ils les estiment plus que les femmes de leur nation.

Dans toutes nos conjectures, nous donnions bien loin de la vérité ; et, depuis lors, notre unique occupation était de regarder la fenêtre, ce pôle où nous était apparue l'étoile de la canne de roseau. Mais il se passa bien quinze jours sans que nous la revissions, ni la main non plus, ni signal d'aucune espèce. Et bien que, dans cet intervalle, nous eussions mis tous nos soins, toute notre sollicitude à savoir qui habitait cette maison, et s'il s'y trouvait quelque chrétienne renégate, nous ne pûmes rencontrer personne qui nous dît autre chose, sinon que là demeurait un More riche et de qualité, appelé Agi-Morato, qui avait été kayd du fort de Bata, emploi de haute importance dans le pays<sup>301</sup>. Mais, quand nous étions le plus loin de croire que d'autres cianis viendraient à pleuvoir par là, nous vîmes tout à coup reparaître la canne de jonc, avec un autre paquet au bout, plus gros que le premier. C'était un jour que le baigne se trouvait, comme la fois précédente, complètement vide. Nous fîmes l'épreuve accoutumée, chacun de mes trois compagnons allant se présenter avant moi ; mais le jonc ne se rendit à aucun d'eux, et ce fut seulement quand j'approchai qu'on le laissa tomber à terre. Je trouvai dans le mouchoir quarante écus d'or espagnols, et un billet écrit en arabe, à la fin duquel on avait fait une grande croix. Je baisai la croix, je pris les écus, je revins à la terrasse ; nous fîmes tous nos révérences, la main se montra de nouveau, puis je fis signe que je lirais le billet, et l'on ferma la fenêtre. Nous restâmes tous étonnés et ravis de l'événement ; mais comme aucun de nous n'entendait l'arabe, si notre désir était grand de savoir ce que contenait le papier, plus grande encore était la difficulté de trouver quelqu'un qui pût le lire. Enfin je résolus de me confier à un renégat, natif de Murcie, qui s'était donné pour mon grand ami, et duquel j'avais pris des garanties qui l'obligeassent à garder le secret que je lui confierais. Il y a des renégats, en effet, qui ont coutume, lorsqu'ils ont

---

<sup>301</sup>- Le P. Haedo, dans sa *Topografia* et dans son *Epitome de los reyes de Argel*, cite souvent cet Agi-Morato, renégat slave

l'intention de retourner en pays de chrétiens, d'emporter avec eux quelques attestations des captifs de qualité, où ceux-ci certifient, dans la forme qu'ils peuvent employer, que ce renégat est homme de bien, qu'il a rendu service aux chrétiens, et qu'il a l'intention de s'enfuir à la première occasion favorable. Il y en a qui recherchent ces certificats avec bonne intention ; d'autres, par adresse et pour en tirer parti. Ils viennent voler en pays chrétiens ; et, s'ils font naufrage, ou s'ils sont arrêtés, ils tirent leurs certificats, et disent qu'on verra par ces papiers qu'ils avaient le dessein de revenir à la foi chrétienne, et que c'est pour cela qu'ils étaient venus en course avec les autres Turcs. Ils se préservent ainsi du premier mouvement d'horreur, se réconcilient avec l'Église, sans qu'il leur en coûte rien ; et, dès qu'ils trouvent leur belle, ils retournent en Berbérie faire le même métier qu'auparavant. D'autres font réellement usage de ces papiers, les recherchent à bonne intention, et restent dans les pays chrétiens. Un de ces renégats était l'ami dont je viens de parler, lequel avait des attestations de tous nos camarades, où nous rendions de lui le meilleur témoignage qu'il fût possible. Si les Mores eussent trouvé sur lui ces papiers, ils l'auraient brûlé tout vif. J'appris qu'il savait assez bien l'arabe, non-seulement pour le parler, mais pour l'écrire. Toutefois, avant de m'ouvrir entièrement à lui, je le priai de me lire ce papier que j'avais par hasard trouvé dans une fente de mon hangar. Il l'ouvrit, le regarda quelque temps avec soin, et se mit à l'épeler entre ses dents ; je lui demandai s'il le comprenait. « Très-bien, me dit-il, et, si vous voulez que je vous le traduise mot pour mot, donnez-moi une plume et de l'encre, ce me sera plus facile. » Nous lui donnâmes aussitôt ce qu'il demandait, et il se mit à traduire peu à peu. Quand il eut fini : « Tout ce qui est ici en espagnol, dit-il, c'est ce que contient le papier, sans qu'il y manque une lettre. Il faut seulement prendre garde qu'où il y a *Lella Maryem*, cela veut dire *Notre-Dame la vierge Marie*. » Nous lûmes alors le billet, qui était ainsi conçu :

« Quand j'étais enfant, mon père avait une esclave<sup>302</sup> qui m'apprit dans ma langue l'*azala*<sup>303</sup> chrétienne, et qui me dit bien des choses de Lella Maryem ; la chrétienne mourut, et je sais qu'elle n'est point allée au feu, mais auprès d'Allah, carde puis je l'ai vue deux fois, et elle m'a dit d'aller en pays de chrétiens pour voir Lella Maryem, qui m'aime beaucoup. Je ne sais

---

<sup>302</sup> - Cette esclave s'appelait Juana de Renteria. Cervantès parle d'elle dans sa comédie *los Baños de Argel*, dont le sujet est aussi l'histoire de Zoraïde.

<sup>303</sup> - Prière, oraison.

comment y aller. J'ai vu bien des chrétiens par cette fenêtre, mais aucun ne m'a paru gentilhomme, si ce n'est toi. Je suis belle et jeune, et j'ai beaucoup d'argent à emporter avec moi. Vois si tu peux faire en sorte que nous nous en allions ; là tu seras mon mari, si tu veux l'être ; et, si tu ne veux pas, cela me sera égal, car Lella Maryem me donnera bien quelqu'un avec qui me marier. C'est moi qui écris cela, mais prends garde à qui tu le feras lire, et ne te fie à aucun More, car ils sont tous trompeurs. Cela me fait grand-peine, et je voudrais que tu ne te découvrisse à personne ; car, si mon père le sait, il me jettera sur-le-champ dans un puits et me couvrira de pierres. Je mettrai un fil au jonc, attaches-y ta réponse, et si tu n'as personne qui te l'écrive en arabe, fais-la-moi par signes : Lella Maryem fera que je t'entendrai. Qu'elle et Allah te conservent, ainsi que cette croix, que je baise souvent, comme me l'a recommandé la captive.

Maintenant, seigneurs, voyez s'il était juste que le contenu de ce billet surprît et nous enchantât. Notre étonnement et notre joie éclatèrent de façon que le renégat s'aperçoive bien que ce papier n'avait pas été trouvé par hasard, mais qu'il avait été réellement écrit à l'un de nous. Il nous conjura donc, si ce qu'il soupçonnait était la vérité, de nous fier et de nous ouvrir à lui, nous promettant de hasarder sa vie pour notre délivrance. En parlant ainsi, il tira de son sein un petit crucifix de métal, et, versant d'abondantes larmes, il nous jura, par le Dieu que représentait cette image, et auquel, bien que pécheur et méchant, il avait fidèlement conservé sa croyance, de nous garder le plus loyal secret sur tout ce qu'il nous plairait de lui découvrir. Il lui semblait, à ce qu'il nous dit, ou plutôt il pressentait que, par le moyen de celle qui avait écrit ce billet, nous devions tous obtenir notre liberté, et lui, l'objet de ses ardents désirs, qui était de rentrer dans le giron de la sainte Église sa mère, dont il s'était séparé comme un membre pourri, par son ignorance et son péché. C'était avec tant de larmes et avec de telles marques de repentir que le renégat parlait de la sorte, que tous, d'un commun avis, nous consentîmes à lui révéler la vérité de l'aventure, et nous lui en rendîmes en effet un compte exact, sans lui rien cacher. Nous lui fîmes voir la petite fenêtre par où se montrait le bâton de roseau, et lui, remarquant bien la maison, promit qu'il mettrait tous ses soins à s'informer des gens qui l'habitaient. Nous pensâmes aussi qu'il serait bon de répondre sur-le-champ au billet de la Moresque, et, comme nous avons maintenant quelqu'un qui savait le faire, le renégat écrivit aussitôt la réponse que je lui dictai, et dont je vais vous dire ponctuellement les propres expressions : car, de tous les détails importants de cette aventure, aucun ne m'est sorti de la mémoire, ni ne m'en sortira tant qu'il me restera un souffle

de vie. Voici donc ce que je répondis à la Moresque :

« Que le véritable Allah te conserve, madame, ainsi que cette bienheureuse Maryem, qui est la véritable mère de Dieu, et celle qui t'a mis dans le cœur de t'en aller en pays de chrétiens, parce qu'elle t'aime tendrement. Prie-la de vouloir bien te révéler comment tu pourras mettre en œuvre ce qu'elle t'ordonne ; elle est si bonne, qu'elle le fera. De ma part, et de celle de tous les chrétiens qui se trouvent avec moi, je t'offre de faire pour toi tout ce que nous pourrons jusqu'à mourir. Ne manque pas de m'écrire pour m'informer de ce que tu penses faire ; je te répondrai toujours. Le grand Allah nous a donné un chrétien captif qui sait parler et écrire ta langue aussi bien que tu le verras par ce billet. Ainsi, sans avoir aucune inquiétude, tu peux nous informer de tout ce que tu voudras. Quant à ce que tu dis que, si tu arrives en pays de chrétiens, tu dois être ma femme, je te le promets comme bon chrétien, et tu sais que les chrétiens tiennent mieux que les Mores ce qu'ils promettent. Qu'Allah et Maryem, sa mère, t'aient en leur sainte garde. »

Quand ce billet fut écrit et cacheté, j'attendis deux jours que le bague fût vide, comme d'habitude, et j'allai aussitôt à la promenade ordinaire de la terrasse, pour voir si la canne de jonc paraîtrait ; elle ne tarda pas beaucoup à se montrer. Dès que je la vis, bien que je ne pusse voir qui la tenait, je montrai le papier, comme pour faire entendre qu'on attachât le fil. Mais déjà il pendait au bâton. J'y liai le billet, et peu de moments après nous vîmes paraître de nouveau notre étoile, avec sa blanche bannière de paix, le petit mouchoir. On le laissa tomber ; j'allai le ramasser aussitôt, et nous y trouvâmes, en toutes sortes de monnaies d'or et d'argent, plus de cinquante écus, lesquels doublèrent cinquante fois notre allégresse, et nous affermirent dans l'espoir de la délivrance. Cette même nuit, notre renégat revint au bague. Il nous dit qu'il avait appris que, dans cette maison, vivait en effet le More qu'on nous avait indiqué, nommé Agi-Morato ; qu'il était prodigieusement riche ; qu'il avait une fille unique, héritière de tous ses biens, qui passait unanimement dans la ville pour la plus belle femme de toute la Berbérie, et que plusieurs des vice-rois qui étaient venus dans la province l'avaient demandée pour femme<sup>1</sup>, mais qu'elle n'avait jamais voulu se marier ; enfin, qu'elle avait eu longtemps une esclave chrétienne, morte depuis peu. Tout cela se rapportait parfaitement au contenu du billet. Nous tînmes ensuite conseil avec le renégat sur le parti qu'il fallait prendre pour enlever de chez elle la Moresque, et venir tous en pays chrétien. Il fut d'abord résolu qu'on attendrait le second avis de Zoraïde (c'est

ainsi que s'appelait celle qui veut à présent s'appeler Marie), car nous reconnûmes bien qu'elle seule, et personne autre, pouvait trouver une issue à ces difficultés. Après nous être arrêtés à cela, le renégat nous dit de prendre courage, et qu'il perdrait la vie ou nous rendrait la liberté.

Pendant quatre jours entiers le bague resta plein de monde, ce qui fut cause que le bâton de jonc tarda quatre jours à paraître. Au bout de ce temps, et dans la solitude accoutumée, il se montra enfin, avec un paquet si gros, qu'il promettait une heureuse portée. Le jonc s'inclina devant moi, et je trouvai dans le mouchoir un autre billet avec cent écus d'or, sans aucune monnaie. Le renégat se trouvait présent ; nous lui donnâmes à lire le papier dans notre chambrée. Voici ce qu'il contenait :

« Je ne sais, mon seigneur, quel parti prendre pour que nous allions en Espagne, et Lella Maryem ne me l'a pas dit, bien que je le lui eusse demandé. Ce qui pourra se faire, c'est que je vous donne par cette fenêtre beaucoup de pièces d'or. Rachetez-vous avec cet argent, toi et tes amis, et qu'un de vous s'en aille en pays de chrétiens, qu'il y achète une barque, et qu'il revienne chercher les autres. On me trouvera, moi, dans le jardin de mon père, qui est à la porte de Bab-Azoun<sup>1</sup>, près du bord de la mer. où je passerai tout l'été avec mon père et mes serviteurs. De là, pendant la nuit, vous pourrez m'enlever facilement et me conduire à la barque. Et fais bien attention que tu dois être mon mari ; car sinon, je prierai Maryem qu'elle te punisse. Si tu ne te fies à personne assez pour l'envoyer chercher la barque, rachète-toi, et vas-y ; je sais que tu reviendras plutôt qu'un autre, puisque tu es gentilhomme et chrétien. Tâche de savoir où est le jardin ; quand tu viendras te promener par là, je saurai qu'il n'y a personne au bague, et je te donnerai beaucoup d'argent. Qu'Allah te conserve, mon seigneur. »

Tel était le contenu du second billet ; et, dès que nous en eûmes tous pris connaissance, chacun s'offrit pour être racheté et remplir la mission, promettant d'aller et de revenir avec la plus grande ponctualité. Moi-même je m'offris comme les autres. Mais le renégat s'opposa à toutes ces propositions, disant qu'il ne permettrait pas qu'aucun de nous fût mis en liberté avant que tous les autres le fussent en même temps, parce que l'expérience lui avait appris combien, une fois libre, on tenait mal les paroles données dans l'esclavage. « Très-souvent, disait-il, des captifs de grande naissance avaient employé ce moyen, rachetant quelqu'un de leurs compagnons pour qu'il allât, avec de l'argent, à Valence ou à Majorque, armer une barque et

revenir chercher ceux qui lui avaient fourni sa rançon ; mais jamais on ne les avait revus, parce que le bonheur d'avoir recouvré la liberté et la crainte de la perdre encore effaçaient de leur souvenir toutes les obligations du monde. » Pour preuve de cette vérité, il nous raconta brièvement une aventure qui était arrivée depuis peu à des gentilshommes chrétiens, la plus étrange qu'on ait ouï conter dans ces parages, où chaque jour se passent des choses étonnantes. Enfin il finit par nous dire que ce qu'il fallait faire c'était de lui donner, à lui, l'argent destiné à la rançon du chrétien, pour acheter une barque à Alger même, sous prétexte de se faire marchand et de négocier avec Tétouan et les villes de la côte ; et que, lorsqu'il serait maître de la barque, il trouverait facilement le moyen de nous tirer du bague et de nous mettre tous à bord.

« D'ailleurs, ajoutait-il, si la Moresque, ainsi qu'elle le promet, donne assez d'argent pour vous racheter tous, rien ne sera plus facile, une fois libres, que de vous embarquer au beau milieu du jour. La plus grande difficulté qui s'offre, c'est que les Mores ne permettent à aucun renégat d'acheter ou d'avoir une barque en sa possession, mais seulement de grands navires pour aller en course, parce qu'ils craignent que celui qui achète une barque, surtout s'il est Espagnol, ne la veuille avoir uniquement pour se sauver en pays chrétien. Mais je lèverai cet obstacle en mettant un More tagarin<sup>2</sup> de moitié dans l'acquisition de la barque et les bénéfices du négoce. Sous l'ombre de son nom, je deviendrai maître de la barque, et je tiens dès lors tout le reste pour accompli. »

Bien qu'il nous eût paru préférable, à mes compagnons et à moi, d'envoyer chercher la barque à Majorque, ainsi que le disait la Moresque, nous n'osâmes point contredire le renégat, dans la crainte que, si nous ne faisons pas ce qu'il demandait, il ne nous découvrit, et ne mît en danger de mort nous et Zoraïde, pour la vie de qui nous aurions donné toutes les nôtres. Ainsi nous résolûmes de remettre notre sort dans les mains de Dieu et dans celles du renégat. On répondit à l'instant même à Zoraïde, en lui disant que nous ferions tout ce qu'elle nous conseillait, parce que son idée était aussi bonne que si Lella Maryem la lui eût communiquée, et que c'était à elle seule qu'il appartenait d'ajourner ce projet ou de le mettre immédiatement en œuvre. Je renouvelai enfin, à la suite de cette lettre, la promesse d'être son époux ; et, un autre jour que le bague se trouvait solitaire, elle nous descendit, en différentes fois, avec la canne et le mouchoir, Pjusqu'à deux mille écus d'or. Elle disait, dans un billet, que le prochain *dgiuma*, qui est le

vendredi, elle allait au jardin de son père ; mais qu'avant de partir elle nous donnerait encore de l'argent ; que, si cela ne suffisait pas, nous n'avions qu'à l'en avertir, qu'elle nous en donnerait autant que nous lui en demanderions, parce que son père en avait tant qu'il n'y ferait pas attention, et que d'ailleurs elle tenait les clefs de toutes choses. Nous remîmes aussitôt cinq cents écus au renégat pour l'achat de la barque. Avec huit cents écus je me rachetai. J'avais donné l'argent à un marchand valencien qui se trouvait en ce moment à Alger. Celui-ci me racheta du roi, mais sur parole, et en s'engageant à payer ma rançon à l'arrivée du premier vaisseau qui viendrait de Valence : car, s'il eût aussitôt déboursé l'argent, ç'aurait été donné au roi le soupçon que ma rançon était depuis plusieurs jours à Alger, et que, pour faire un bénéfice, le marchand n'en avait rien dit. Finalement, mon maître était si madré que je n'osai point lui faire compter l'argent tout d'abord.

La veille du vendredi où la belle Zoraïde devait aller au jardin d'été, elle nous donna encore mille écus d'or, et nous informa de son prochain départ, en me priant, dès que je serais racheté, de me faire indiquer le jardin de son père, et de chercher, en tout cas, l'occasion d'y aller et de la voir. Je lui répondis en peu de mots que je ne manquerais pas de faire ainsi, et qu'elle eût bien soin de nous recommander à Lella Maryem, avec toutes les oraisons que l'esclave lui avait enseignées. Cela fait, on prit des mesures pour que nos trois compagnons se rachetassent aussi, afin de faciliter leur sortie du bagne, et que, me voyant racheté et eux non, tandis qu'il y avait de l'argent pour le faire, le diable n'allât pas leur monter la tête, et leur persuader de faire quelque sottise au détriment de Zoraïde. Bien que leur qualité pût me préserver de cette crainte, cependant je ne voulus pas laisser courir une telle chance à l'affaire. Je les fis donc racheter par le même moyen que j'avais pris pour moi, en remettant d'avance l'argent de la rançon au marchand, pour qu'il pût s'engager en toute sécurité ; mais jamais nous ne lui découvrîmes notre secret complot : cette confiance eût été trop dangereuse.

## Chapitre XLI

*Où le captif continue son histoire*

Quinze jours ne se passèrent point sans que notre renégat eût acheté une bonne barque, capable de tenir trente personnes. Pour colorer la chose et prévenir tout soupçon, il résolut de faire, et fit en effet le voyage d'un pays appelé Sargel, qui est à vingt lieues d'Alger, du côté d'Oran, où il se fait un grand commerce de figes sèches<sup>1</sup>. Il recommença deux ou trois fois ce voyage, en compagnie du Tagarin dont il nous avait parlé. On appelle *Tagarins*, en Berbérie, les Mores de l'Aragon, et *Mudejarès* ceux de Grenade. Ces derniers se nomment *Elchès* dans le royaume de Fez, et ce sont eux que le roi de ce pays emploie le plus volontiers à la guerre. Chaque fois que le renégat passait avec sa barque, il jetait l'ancre dans une petite cale qui n'était pas à deux portées d'arquebuse du jardin où demeurait Zoraïde. Là, avec les jeunes Mores qui ramaient dans son bâtiment, il se mettait à dessein, tantôt à dire l'*azala*, tantôt à essayer, comme pour rire, ce qu'il pensait faire tout de bon. Ainsi, il allait au jardin de Zoraïde demander des fruits, et le père lui en donnait sans le connaître. Il aurait bien voulu parler à Zoraïde, comme il me le confia depuis, pour lui dire que c'était lui qui devait, par mon ordre, la mener en pays chrétien, et qu'elle attendît patiemment, en toute confiance ; mais il ne put jamais y parvenir, parce que les femmes moresques ne se laissent voir d'aucun More, ni Turc, à moins que ce ne soit par ordre de leur père ou de leur mari. Quant aux captifs chrétiens, elles se laissent voir et entretenir par eux peut-être plus qu'il ne serait raisonnable. Pour moi, j'aurais été fâché qu'il lui eût parlé, car elle se serait effrayée sans doute en voyant son sort confié à la langue d'un renégat. Mais Dieu, qui ordonnait les choses d'autre façon, ne donna point au désir du renégat l'occasion de se satisfaire. Celui-ci, voyant qu'il allait et venait en toute sûreté, dans ses voyages à Sargel ; qu'il jetait l'ancre où, quand et comme il lui plaisait ; que son associé le Tagarin n'avait d'autre volonté que la sienne ; qu'enfin j'étais racheté, et qu'il ne manquait plus que de trouver des chrétiens pour le service des rames, me dit de choisir ceux que je voulais emmener avec moi, outre les gentilshommes rachetés, et de les tenir prévenus pour le premier vendredi, jour où il



avait décidé qu'aurait lieu notre départ. En conséquence, je parlai à douze Espagnols, tous vigoureux rameurs, et de ceux qui pouvaient le plus librement sortir de la ville. Ce n'était pas facile d'en trouver autant à cette époque, car vingt bâtiments étaient sortis en course, et l'on avait emmené tous les hommes des chiourmes. Ceux-ci ne se rencontrèrent que parce que leur maître ne s'était pas mis en course de toute la saison, ayant à terminer une galiote qui était sur le chantier. Je ne leur dis rien autre chose, sinon que, le premier vendredi, dans le tantôt, ils sortissent secrètement un à un, et qu'ils prissent le chemin du jardin d'Agi-Morato, où ils m'attendraient jusqu'à ce que j'arrivasse. Je donnai à chacun cet avis en particulier, en leur recommandant, s'ils voyaient là d'autres chrétiens, de leur dire simplement que je leur avais commandé de m'attendre en cet endroit.

Cette démarche faite, il m'en restait une autre à faire qui me convenait encore davantage : c'était d'informer Zoraïde de l'état où se trouvaient nos affaires, pour qu'elle fût prête et sur le qui-vive. Et qu'elle ne s'effrayât point si nous l'enlevions à l'improviste avant le temps que, dans sa pensée, devait mettre à revenir la barque des chrétiens. Je résolus donc d'aller au jardin, et de voir si je pourrais lui parler. Sous prétexte d'aller cueillir quelques herbages, j'y entrai la veille de mon départ, et la première personne que j'y rencontrai fut son père, lequel s'adressa à moi dans cette langue qu'on parle entre captifs et Mores, sur toutes les côtes de Berbérie, et même à Constantinople, qui n'est ni l'arabe, ni le castillan, ni la langue d'aucune nation, mais un mélange de toutes les langues, avec lequel nous parvenions à nous entendre tous<sup>1</sup>. Il me demanda donc, en cette manière de langage, qui j'étais, et ce que je cherchais dans son jardin. Je lui répondis que j'étais esclave d'Arnaut Mami<sup>304</sup> (et cela, parce que je savais que c'était un de ses amis les plus intimes), et que je cherchais des herbes pour faire une salade. Il me demanda ensuite si j'étais ou non un homme de rachat, et combien mon maître exigeait pour ma rançon.

Pendant ces questions et ces réponses, la belle Zoraïde sortit de la maison du jardin. Il y avait

---

<sup>304</sup> - C'est-à-dire de l'Albanais Mami. Il était capitaine de la flotte où servait le corsaire qui fit Cervantès prisonnier, et « si cruelle bête, dit Haedo, que sa maison et ses vaisseaux étaient remplis de nez et d'oreilles qu'il coupait, pour le moindre motif, aux pauvres chrétiens captifs. » Cervantès fait encore mention de lui dans la *Galatée* et d'autres ouvrages.

déjà longtemps qu'elle ne m'avait vu, et, comme les Moresques, ainsi que je l'ai dit, ne font aucune façon de se montrer aux chrétiens, et ne cherchent pas davantage à les éviter, rien ne l'empêcha de s'avancer auprès de nous. Au contraire, voyant qu'elle venait à petits pas, son père l'appela et la fit approcher. Ce serait chose impossible que de vous dire à présent avec quelle extrême beauté, quelle grâce parfaite et quels riches atours parut à mes yeux ma bien-aimée Zoraïde. Je dirai seulement que plus de perles pendaient à son beau cou, à ses oreilles, à ses boucles de cheveux, qu'elle n'avait de cheveux sur la tête. Au-dessus des cous-de-pied, qu'elle avait nus et découverts à la mode de son pays, elle portait deux *carcadj* (c'est ainsi qu'on appelle en arabe les anneaux ou bracelets des pieds), d'or pur, avec tant de diamants incrustés, que son père, à ce qu'elle m'a dit depuis, les estimait dix mille doublons, et les bracelets qu'elle portait aux poignets des mains valaient une somme égale. Les perles étaient très fines et très nombreuses, car la plus grande parure des femmes moresques est de se couvrir de perles en grains ou en semence. Aussi y a-t-il plus de perles chez les Mores que chez toutes les autres nations. Le père de Zoraïde avait la réputation d'en posséder un grand nombre, et des plus belles qui fussent à Alger. Il passait aussi pour avoir dans son trésor plus de deux cent mille écus espagnols, et c'est de tout cela qu'était maîtresse celle qui l'est à présent de moi. Si elle se montrait belle avec tous ses ornements, on peut se faire idée, par les restes de beauté que lui ont laissés tant de souffrances et de fatigues, de ce qu'elle devait être en ces temps de prospérité. On sait que la beauté de la plupart des femmes a ses jours et ses époques ; que les accidents de leur vie la diminuent ou l'augmentent, et qu'il est naturel que les passions de l'âme l'élèvent ou l'abaissent, bien que d'ordinaire elles la flétrissent. Enfin, elle se montra parée et belle au dernier point ; du moins elle me parut la plus riche et la plus ravissante femme qu'eussent encore vue mes yeux. Et, joignant à cela les sentiments de la reconnaissance que m'avaient inspirés ses bienfaits, je crus avoir devant moi une divinité du ciel descendue sur la terre pour mon plaisir et mon salut. Dès qu'elle approcha, son père lui dit dans sa langue que j'étais esclave de son ami Arnaute Mami, et que je venais chercher une salade. Elle prit alors la parole, et, dans cette langue mêlée dont je vous ai parlé, elle me demanda si j'étais gentilhomme, et pourquoi je ne m'étais pas encore racheté ; je lui répondis que je venais de l'être et qu'elle pouvait voir, par le prix de

ma rançon, combien mon maître m'estimait, puisqu'il avait exigé et touché quinze cents zoltanis<sup>305</sup>.

« En vérité, dit-elle, si tu avais appartenu à mon père, j'aurais fait en sorte qu'il ne te donnât pas pour deux fois autant ; car vous autres chrétiens, vous mentez en tout ce que vous dites, et vous vous faites pauvres pour tromper les Mores.

-Cela peut bien être, madame, répondis-je ; mais je proteste que j'ai dit à mon maître la vérité, que je la dis et la dirai à toutes les personnes que je rencontre en ce monde.

-Et quand t'en vas-tu ? demanda Zoraïde.

-Demain, à ce que je crois, lui dis-je. Il y a ici un vaisseau de France qui met demain à la voile, et je pense partir avec lui.

-Ne vaudrait-il pas mieux, répliqua Zoraïde, attendre qu'il arrivât des vaisseaux d'Espagne pour t'en aller avec eux, plutôt qu'avec des Français, qui ne sont pas vos amis ?

-Non, répondis-je ; si toutefois il y avait des nouvelles certaines qu'un bâtiment arrive d'Espagne, je me déciderais à l'attendre ; mais il est plus sûr de m'en aller dès demain : car le désir que j'ai de me voir en mon pays, auprès des personnes que j'aime, est si fort, qu'il ne me laissera pas attendre une autre occasion, pour peu qu'elle tarde, quelque bonne qu'elle puisse être.

-Tu dois sans doute être marié dans ton pays ? demanda Zoraïde ; et c'est pour cela que tu désires tant aller revoir ta femme.

-Non, répondis-je, je ne suis pas marié : mais j'ai donné ma parole de me marier en arrivant.

-Est-elle belle, la dame à qui tu l'as donnée ? demanda Zoraïde.

-Si belle, répliquai-je, que, pour la louer dignement et te dire la vérité, j'affirme qu'elle te ressemble beaucoup. »

À ces mots, le père de Zoraïde se mit à rire de bon cœur, et me dit : « Par Allah, chrétien, elle doit être bien belle, en effet, si elle ressemble à ma fille, qui est la plus belle personne de tout ce royaume ; si tu en doutes, regarde-la bien, et tu verras que je t'ai dit la vérité. »

C'était Agi-Morato qui nous servait d'interprète dans le cours de cet entretien, comme plus

---

<sup>305</sup> - Le *zoltani* valant 40 aspres d'argent, ou presque 2 piastres fortes d'Espagne, c'était environ 15 000 francs.

habile à parler cette langue bâtarde dont on fait usage en ce pays ; car Zoraïde, quoiqu'elle l'entendît également, exprimait plutôt ses pensées par signes que par paroles.

Tandis que la conversation continuait ainsi, arrive un More tout essoufflé, disant à grands cris que quatre Turcs ont sauté par-dessus les murs du jardin, et qu'ils cueillent les fruits, bien que tout verts encore. À cette nouvelle, le vieillard tressaillit de crainte, et sa fille aussi, car les Mores ont une peur générale et presque naturelle des Turcs, surtout des soldats de cette nation, qui sont si insolents et exercent un tel empire sur les Mores leurs sujets, qu'ils les traitent plus mal que s'ils étaient leurs esclaves. Agi-Morato dit aussitôt à Zoraïde :

« Fille, retourne vite à la maison, et renferme-toi pendant que je vais parler à ces chiens ; toi, chrétien, cherche tes herbes à ton aise, et qu'Allah te ramène heureusement en ton pays. »

Je m'inclinai, et il alla chercher les Turcs, me laissant seul avec Zoraïde, qui fit mine d'abord d'obéir à son père ; mais, dès qu'il eut disparu derrière les arbres du jardin, elle revint auprès de moi et me dit, les yeux pleins de larmes :

« *Ataméji*, chrétien, *ataméji* ? » ce qui veut dire : « Tu t'en vas, chrétien, tu t'en vas ?

-Oui, madame, lui répondis-je ; mais jamais sans toi. Attends-moi le premier *dgiuma* ; et ne t'effraye pas de nous voir, car, sans aucun doute, nous t'emmènerons en pays de chrétiens. »

Je lui dis ce peu de mots de façon qu'elle me comprenne très bien, ainsi que d'autres propos que nous échangeâmes. Alors, jetant un bras autour de mon cou, elle commença d'un pas tremblant à cheminer vers la maison. Le sort voulut, et ce pouvait être pour notre perte, si le ciel n'en eût ordonné autrement, que, tandis que nous marchions ainsi embrassés, son père, qui venait déjà de renvoyer les Turcs, nous vît dans cette posture, et nous vîmes bien aussi qu'il nous avait aperçus. Mais Zoraïde, adroite et prudente, ne voulut pas ôter les bras de mon cou ; au contraire, elle s'approcha de plus près encore, et posa sa tête sur ma poitrine, en pliant un peu les genoux, et donnant tous les signes d'un évanouissement complet. Moi, de mon côté, je feignis de la soutenir contre mon gré. Son père vint en courant à notre rencontre, et voyant sa fille en cet état, il lui demanda ce qu'elle avait ; mais comme elle ne répondait pas :

« Sans doute, s'écria-t-il, que l'effroi que lui a donné l'arrivée de ces chiens l'aura fait évanouir. »

Alors, l'ôtant de dessus ma poitrine, il la pressa contre la sienne. Elle jeta un soupir, et, les yeux encore mouillés de larmes, se tourna de mon côté et me dit :

« *Améji*, chrétien, *améji*, » c'est-à-dire : « Va- t'en, chrétien, va-t'en. »

À quoi son père répondit :

« Peu importe, fille, que le chrétien s'en aille, car il ne t'à point fait de mal ; et les Turcs sont partis. Que rien ne t'effraye maintenant, et que rien ne te chagrine, puisque les Turcs, ainsi que je te l'ai dit, se sont, à ma prière, en allés par où ils étaient venus.

-Ce sont eux, seigneur, dis-je à son père, qui l'ont effrayée, comme tu l'as pensé. Mais puisqu'elle dit que je m'en aille, je ne veux pas lui causer de peine. Reste en paix, et, avec ta permission, je reviendrai, au besoin, cueillir des herbes dans le jardin ; car, à ce que dit mon maître, on n'en saurait trouver en aucun autre de meilleures pour la salade.

-Tu pourras revenir toutes les fois qu'il te plaira, répondit Agi-Morato ; ma fille ne dit pas cela parce que ta vue ou celle des autres chrétiens la fâche ; c'était pour dire que les Turcs s'en allât qu'elle t'a dit de t'en aller, ou bien parce qu'il était temps de chercher tes herbes. »

À ces mots, je pris sur-le-champ congé de tous les deux, et Zoraïde, qui semblait à chaque pas se sentir arracher l'âme, s'éloigna avec son père. Moi, sous prétexte de chercher les herbes de ma salade, je parcourus à mon aise tout le jardin ; je remarquai bien les entrées et les sorties, le fort et le faible de la maison, et les facilités qui se pouvaient offrir pour le succès de notre entreprise. Cela fait, je revins, et rendis compte de tout ce qui s'était passé au renégat et à mes compagnons, soupirant après l'heure où je me verrais en paisible jouissance du bonheur que m'offrait le ciel dans la belle et charmante Zoraïde.

Enfin, le temps s'écoula, et amena le jour par nous si désiré. Nous suivîmes ponctuellement tous ensemble l'ordre arrêté dans nos conciliabules après de mûres réflexions, et le succès répondit pleinement à notre espoir. Le vendredi qui suivit le jour où j'avais entretenu Zoraïde dans le jardin, le renégat vint, à l'entrée de la nuit, jeter l'ancre avec sa barque presque en face de la demeure où nous attendait l'aimable fille d'Agi-Morato. Déjà les chrétiens qui devaient occuper les bancs des rameurs étaient avertis et cachés dans divers endroits des environs. Ils étaient tous vigilants et joyeux dans l'attente de mon arrivée, et impatients d'attaquer le navire

qu'ils avaient devant les yeux ; car, ne sachant point la convention faite avec le renégat, ils croyaient que c'était par la force de leurs bras qu'il fallait gagner la liberté, en ôtant la vie aux Mores qui occupaient la barque. Il arriva donc qu'à peine je me fus montré avec mes compagnons, tous les autres qui étaient cachés, guettant notre arrivée, accoururent auprès de nous. C'était l'heure où les portes de la ville venaient d'être fermées, et personne n'apparaissait dans toute cette campagne. Quand nous fûmes réunis, nous hésitâmes pour savoir s'il valait mieux aller d'abord chercher Zoraïde, ou faire, avant tout, prisonniers les Mores bagarins<sup>1</sup> qui ramaient dans la barque. Pendant que nous étions encore à balancer, arriva notre renégat, qui nous demanda à quoi nous perdions le temps, ajoutant que l'heure était venue d'agir, et que tous ses Mores, la plupart endormis, ne songeaient guère à se tenir sur leurs gardes. Nous lui dîmes ce qui causait notre hésitation ; mais il répondit que ce qui importait le plus, c'était d'abord de s'emparer de la barque, chose très facile et sans nul danger, puis qu'ensuite nous pourrions aller enlever Zoraïde. Son avis fut unanimement approuvé, et, sans tarder davantage, guidés par lui, nous arrivâmes au petit navire. Il sauta le premier à bord, saisit son cimenterre, et s'écria en langue arabe :

« Que personne de vous ne bouge, s'il ne veut qu'il lui en coûte la vie. »

En ce moment, presque tous les chrétiens étaient entrés à sa suite. Les Mores, qui n'étaient pas gens de résolution, furent frappés d'effroi en écoutant ainsi parler leur *arraez*<sup>306</sup>, et, sans qu'aucun d'eux n'étendît la main sur le peu d'armes qu'ils avaient, ils se laissèrent en silence garrotter par les chrétiens. Ceux-ci firent leur besogne avec célérité, menaçant les Mores, si l'un d'eux élevait la voix, de les passer au fil de l'épée. Quand cela fut fait, la moitié de nos gens restèrent pour les garder, et je revins avec les autres, ayant toujours le renégat pour guide, au jardin d'Agi-Morato. Le bonheur voulut qu'en arrivant à la porte nous l'ouvrissions avec autant de facilité que si elle n'eût pas été fermée. Nous approchâmes donc en grand silence jusqu'auprès de la maison, sans donner l'éveil à personne. La belle Zoraïde nous attendait à une fenêtre, et, dès qu'elle entendit que quelqu'un était là, elle demanda d'une voix basse si nous étions *nazarani*<sup>1</sup>, c'est-à-dire chrétiens. Je lui répondis que oui, et qu'elle n'avait qu'à descendre.

---

<sup>306</sup> - Commandant d'un bâtiment algérien.

Quand elle me reconnut, elle n'hésita pas un moment ; sans répliquer un mot, elle descendit en toute hâte, ouvrit la porte et se fit voir à tous les yeux, si belle et si richement vêtue, que je ne pourrais l'exprimer. Dès que je la vis, je lui pris une main, et je la baisai ; le renégat fit de même, ainsi que mes deux compagnons, et les autres aussi, qui, sans rien savoir de l'aventure, firent ce qu'ils nous virent faire, si bien qu'il semblait que tous nous lui rendissions grâce, et la reconnussions pour maîtresse de notre liberté. Le renégat lui demanda en langue moresque si son père était dans le jardin. Elle répondit que oui et qu'il dormait.

« Alors il faudra l'éveiller, reprit le renégat, et l'emmener avec nous, ainsi que tout ce qu'il y a de précieux dans ce beau jardin.

-Non, s'écria-t-elle, on ne touchera point à un cheveu de mon père ; et dans cette maison il n'y a rien de plus que ce que j'emporte, et c'est bien assez pour que vous soyez tous riches et contents. Attendez un peu, et vous allez voir. »

À ces mots, elle rentra chez elle, en disant qu'elle reviendrait aussitôt, et que nous restassions tranquilles, sans faire aucun bruit. Je questionnai le renégat sur ce qui venait de se passer entre eux, et quand il me l'eut conté, je lui dis qu'il fallait ne faire en toute chose que la volonté de Zoraïde. Celle-ci revenait déjà, chargée d'un coffret si plein d'écus d'or, qu'elle pouvait à peine le soutenir. La fatalité voulut que son père s'éveillât en ce moment, et qu'il entendît le bruit qui se faisait dans le jardin. Il s'approcha de la fenêtre, et reconnut sur-le-champ que tous ceux qui entouraient sa maison étaient chrétiens. Aussitôt, jetant des cris perçants, il se mit à dire en arabe :

« Aux chrétiens, aux chrétiens ! Aux voleurs, aux voleurs ! »

Ces cris nous mirent tous dans une affreuse confusion. Mais le renégat, voyant le péril que nous courions, et combien il lui importait de terminer l'entreprise avant que l'éveil fût donné, monta, en courant à toutes jambes, à l'appartement d'Agi-Morato. Quelques-uns des nôtres le suivirent, car je n'osais, quant à moi, abandonner Zoraïde, qui était tombée comme évanouie dans mes bras. Finalement, ceux qui étaient montés mirent si bien le temps à profit, qu'un moment après ils descendirent, amenant Agi-Morato, les mains liées et un mouchoir attaché sur la bouche, et le menaçant de lui faire payer un seul mot de la vie. Quand sa fille l'aperçut, elle se couvrit les yeux pour ne point le voir, et lui resta frappé de stupeur, ne sachant pas avec quelle

bonne volonté elle s'était remise en nos mains. Mais comme alors les pieds étaient le plus nécessaires, nous regagnâmes en toute hâte notre barque, où ceux qui étaient restés nous attendaient, fort inquiets qu'il ne nous fût arrivé quelque malheur.

À peine deux heures de la nuit s'étaient écoulées que nous étions tous réunis dans la barque. On ôta au père de Zoraïde les liens des mains et le mouchoir de la bouche ; mais le renégat lui répéta encore que, s'il disait un mot, c'en était fait de lui. Dès qu'il aperçut là sa fille, Agi-Morato commença à pousser de plaintifs sanglots, surtout quand il vit que je la tenais étroitement embrassée, et qu'elle, sans se plaindre, sans se défendre, sans chercher à s'échapper, demeurait tranquille entre mes bras ; mais toutefois il gardait le silence, dans la crainte que le renégat ne mît ses menaces à effet. Au moment où nous allions jeter les rames à l'eau, Zoraïde, voyant dans la barque son père et les autres Mores qui étaient attachés, dit au renégat de me demander que je lui fisse la grâce de relâcher ces Mores, et de rendre à son père la liberté, parce qu'elle se précipiterait plutôt dans la mer, que de voir devant ses yeux, et par rapport à elle, emmener captif un père qui l'avait si tendrement aimée. Le renégat me transmit sa prière, et je répondis que j'étais prêt à la contenter. Mais il répliqua que cela n'était pas possible.

« Si nous les laissons ici, me dit-il, ils vont appeler au secours, mettre la ville en rumeur, et ils seront cause qu'on enverra de légères frégates à notre poursuite, qu'on nous cernera par terre et par mer, et que nous ne pourrons nous échapper. Ce qu'on peut faire, c'est de leur donner la liberté en arrivant au premier pays chrétien. »

Nous nous rendîmes tous à cet avis, et Zoraïde, à laquelle on expliqua les motifs qui nous obligeaient à ne point faire sur-le-champ ce qu'elle désirait, s'en montra satisfaite.

Aussitôt, en grand silence, mais avec une joyeuse célérité, chacun de nos vigoureux rameurs saisit son aviron, et nous commençâmes, en nous recommandant à Dieu du profond de nos cœurs, à voguer dans la direction des îles Baléares, qui sont le pays chrétien le plus voisin. Mais comme le vent d'est soufflait assez fort et que la mer était un peu houleuse, il devint impossible de suivre la route de Majorque, et nous fûmes obligés de longer le rivage du côté d'Oran, non sans grande inquiétude d'être découverts de la petite ville de Sargel, qui, sur cette côte, n'est pas à plus de soixante milles d'Alger. Nous craignions aussi de rencontrer dans ces parages quelque galiote de celles qui amènent des marchandises de Tétouan, bien que chacun de nous comptât



assez sur lui et sur les autres pour espérer, si nous rencontrions une galiote de commerce qui ne fût point armée en course, non-seulement de ne pas être pris, mais, au contraire, de prendre un bâtiment où nous pourrions achever plus sûrement notre voyage. Tandis qu'on naviguait ainsi, Zoraïde restait à mes côtés, la tête cachée dans mes mains pour ne pas voir son père, et j'entendais qu'elle appelait tout bas Lella Maryem, en la priant de nous assister.

Nous avons fait environ trente milles quand le jour commença de poindre ; mais nous étions à peine à trois portées d'arquebuse de la terre, que nous vîmes entièrement déserte et sans personne qui pût nous découvrir. Cependant, à force de rames, nous gagnâmes la pleine mer, qui s'était un peu calmée, et, quand nous fûmes à deux lieues environ de la côte, on donna l'ordre de ramer de quart pendant que nous prendrions quelque nourriture, car la barque était abondamment pourvue. Mais les rameurs répondirent qu'il n'était pas encore temps de prendre du repos, qu'on pouvait donner à manger à ceux qui n'avaient point affaire, et qu'ils ne voulaient pour rien au monde déposer les rames. On leur obéit, et, presque au même instant, un grand vent s'éleva, qui nous força d'ouvrir les voiles et de laisser la rame, en mettant le cap sur Oran, car il n'était pas possible de suivre une autre direction. Cette manœuvre se fit avec rapidité, et nous naviguâmes à la voile, faisant plus de huit milles à l'heure, sans autre crainte que celle de rencontrer un bâtiment armé en course. Nous donnâmes à manger aux Mores bagarins, que le renégat consola en leur disant qu'ils n'étaient point captifs, et qu'à la première occasion la liberté leur serait rendue. Il tint le même langage au père de Zoraïde ; mais le vieillard répondit :

« Je pourrais, ô chrétiens, attendre tout autre chose de votre générosité et de votre courtoisie ; mais ne me croyez pas assez simple pour imaginer que vous allez me donner la liberté. Vous ne vous êtes pas exposés assurément aux périls qu'il y avait à me l'enlever pour me la rendre si libéralement, surtout sachant qui je suis et quels avantages vous pouvez retirer en m'imposant une rançon. S'il vous plaît d'en fixer le prix, je vous offre dès maintenant tout ce que vous voudrez pour moi et pour cette pauvre enfant, qui est la meilleure et la plus chère partie de mon âme. »

En achevant ces mots, il se mit à pleurer si amèrement, qu'il nous fit à tous compassion, et qu'il força Zoraïde à jeter la vue sur lui. Quand elle le vit ainsi pleurer, elle s'attendrit, se leva de mes genoux pour aller embrasser son père, et, collant son visage au sien, ils commencèrent tous

deux à fondre en larmes d'une manière si touchante, que la plupart d'entre nous sentaient aussi leurs yeux se mouiller de pleurs. Mais lorsque Agi-Morato la vit en habit de fête et chargée de tant de bijoux, il lui dit dans sa langue : « Qu'est-ce que cela, ma fille ? Hier, à l'entrée de la nuit, avant que ce terrible malheur nous arrivât, je t'ai vue avec tes habits ordinaires de la maison ; et maintenant, sans que tu aies eu le temps de te vêtir, et sans que je ne t'aie donné aucune nouvelle joyeuse à célébrer en pompe et en cérémonie, je te vois parée des plus riches atours dont j'aie pu te faire présent pendant notre plus grande prospérité ? Réponds à cela, car j'en suis plus surpris et plus inquiet que du malheur même où je me trouve. »

Tout ce que le More disait à sa fille, le renégat nous le transmettait, et Zoraïde ne répondait pas un mot. Mais quand Agi-Morato vit dans un coin de la barque le coffret où elle avait coutume d'enfermer ses bijoux, et qu'il savait bien avoir laissé dans sa maison d'Alger, ne voulant pas l'apporter au jardin, il fut bien plus surpris encore, et lui demanda comment ce coffre était tombé en nos mains, et qu'est-ce qu'il y avait dedans. Alors le renégat, sans attendre la réponse de Zoraïde, répondit au vieillard :

« Ne te fatigue pas, seigneur, à demander tant de choses à ta fille Zoraïde ; je vais t'en répondre une seule, qui pourra satisfaire à toutes tes questions. Sache donc qu'elle est chrétienne, que c'est elle qui a été la lime de nos chaînes et la délivrance de notre captivité. Elle est venue ici de son plein gré, aussi contente, à ce que je suppose, de se voir en cette situation, que celui qui passe des ténèbres à la lumière, de la mort à la vie, et de l'enfer au paradis.

-Est-ce vrai, ma fille, ce que dit celui-là ? s'écria le More.

-Il en est ainsi, répondit Zoraïde.

-Quoi ! répliqua le vieillard, tu es chrétienne, et c'est toi qui as mis ton père au pouvoir de ses ennemis ?

-Chrétienne, oui, je le suis, reprit Zoraïde, mais non celle qui t'a mis en cet état, car jamais mon désir n'a été de t'abandonner, ni de te faire du mal, mais seulement de faire mon bien.

-Et quel bien t'es-tu fait, ma fille ?

-Pour cela, répondit-elle, demande-le à Lella Maryem ; elle saura te le dire mieux que moi. »

À peine le More eut-il entendu cette réponse, qu'avec une incroyable célérité il se jeta dans l'eau la tête la première, et il se serait infailliblement noyé si le long vêtement qu'il portait ne

l'eût un peu soutenu sur les flots. Aux cris de Zoraïde nous accourûmes tous, et, le saisissant par son cafetan, nous le retirâmes à demi noyé et sans connaissance ; ce qui causa une si vive douleur à Zoraïde qu'elle se mit, comme s'il eût été sans vie, à pousser sur son corps les plus tendres et les plus douloureux sanglots. Nous le pendîmes la tête en bas ; il rendit beaucoup d'eau, et revint à lui au bout de deux heures. Pendant ce temps le vent ayant changé, nous fûmes obligés de nous rapprocher de terre, et de faire force de rames pour ne pas être jetés à la côte. Mais notre bonne étoile permit que nous arrivassions à une cale que forme un petit promontoire appelé par les Mores caps de la *Cava*<sup>307</sup> *rhoumia*, qui veut dire en notre langue de la *Mauvaise femme chrétienne*. C'est une tradition parmi eux qu'en cet endroit est enterrée cette Cava qui causa la perte de l'Espagne, parce qu'en leur langue *cava* veut dire *mauvaise femme*<sup>1</sup>, et *rhoumia*, *chrétienne*. Ils tiennent même à mauvais augure de jeter l'ancre dans cette cale quand la nécessité les y force, car ce n'est jamais sans nécessité qu'ils y abordent. Pour nous, ce ne fut pas un gîte de mauvaise femme, mais bien un heureux port de salut, tant la mer était furieuse. Nous plaçâmes nos sentinelles à terre, et, sans quitter un moment les rames, nous mangeâmes des provisions qu'avait faites le renégat : après quoi nous priâmes, du fond de nos cœurs, Dieu et Notre-Dame de nous prêter leur assistance et leur faveur pour mener à bonne fin un si heureux commencement.

On se prépara, pour céder aux supplications de Zoraïde, à mettre à terre son père et les autres Mores qui étaient encore attachés ; car le cœur lui manquait, et ses tendres entrailles étaient déchirées à la vue de son père lié comme un malfaiteur, et de ses compatriotes prisonniers. Nous promîmes de lui obéir au moment du départ, puisqu'il n'y avait nul danger à les laisser en cet endroit, qui était complètement désert. Nos prières ne furent pas si vaines que le ciel ne les entendît ; en notre faveur, le vent changea, la mer devint tranquille, et tout nous invita à continuer joyusement notre voyage. Voyant l'instant favorable, nous déliâmes les Mores, et, à leur grand étonnement, nous les mîmes à terre un à un. Mais quand on descendit le père de Zoraïde, qui avait repris toute sa connaissance, il nous dit :

« Pourquoi pensez-vous, chrétiens, que cette méchante femelle se réjouisse de ce que vous me rendez la liberté ? Croyez-vous que c'est parce qu'elle a pitié de moi ? Non, certes ; c'est pour

---

<sup>307</sup> - *Kava* est le nom que donnent les Arabes à Florinde, fille du comte Julien.

se délivrer de la gêne que lui causerait ma présence quand elle voudra satisfaire ses désirs criminels. N'allez pas imaginer que ce qui l'a fait changer de religion, c'est d'avoir cru que la vôtre vaut mieux que la nôtre ; non, c'est d'avoir appris que chez vous on se livre à l'impudicité plus librement que dans notre pays. »

Puis, se tournant vers Zoraïde, tandis qu'avec un autre chrétien je le retenais par les deux bras, pour qu'il ne fît pas quelque extravagance :

« Ô jeune fille infâme et pervertie ! S'écria-t-il, où vas-tu, aveugle et dénaturée, au pouvoir de ces chiens, nos ennemis naturels ? Maudite soit l'heure où je t'ai engendrée, et maudits soient les tendres soins que j'ai pris de ton enfance ! »

Quand je vis qu'il prenait le chemin de n'en pas finir de sitôt, je me hâtai de le descendre à terre, et là il continuait à grands cris ses malédictions et ses plaintes, suppliant Mahomet de prier Allah de nous détruire et de nous abîmer. Lorsque, après avoir mis à la voile, nous ne pûmes plus entendre ses paroles, nous vîmes encore ses actions ; il s'arrachait les cheveux, se frappait le visage et se roulait par terre. Mais, dans un moment, il éleva si fort la voix, que nous pûmes distinctement l'entendre :

« Reviens, ma fille bien-aimée, disait-il, descends à terre ; je te pardonne tout. Donne à ces hommes ton argent, qui est déjà le leur, et reviens consoler ton triste père, qui, si tu le laisses, laissera la vie sur cette plage déserte. »

Zoraïde entendait tout cela, et, le cœur brisé, pleurait amèrement. Elle ne sut rien trouver de mieux à lui répondre que ce peu de paroles :

« Allah veuille, ô mon père, que Lella Maryem, qui m'a rendue chrétienne, te console dans ta tristesse. Allah sait bien que je n'ai pu m'empêcher de faire ce que j'ai fait, et que ces chrétiens ne doivent rien à ma volonté. Quand même j'aurais voulu les laisser partir et les laisser à la maison, cela ne m'aurait pas été possible, tant mon âme avait hâte de mettre en œuvre cette résolution, qui me semble aussi sainte qu'à toi, mon bon père, elle paraît coupable. »

Zoraïde parlait ainsi quand son père ne pouvait plus l'entendre, et que déjà nous le perdions de vue. Tandis que je la consolais, tout le monde se remit à l'ouvrage, et nous recommençâmes à voguer avec un vent si favorable, que nous étions persuadés de nous voir, au point du jour, sur

les côtes d'Espagne. Mais comme rarement, ou plutôt jamais, le bien ne vient pur et complet, sans qu'il soit accompagné ou suivi de quelque mal qui le trouble et l'altère, notre mauvaise étoile, ou peut-être les malédictions que le More avait données à sa fille (car il faut les craindre de quelque père que ce soit), vinrent troubler notre allégresse. Nous étions en pleine mer, à plus de trois heures de la nuit, marchant voile déployée et les rames au crochet, car le vent prospère nous dispensait du travail de la chiourme, quand tout à coup, à la clarté de la lune, nous aperçûmes un vaisseau rond, qui, toutes voiles dehors et penché sur le flanc, traversait devant nous. Il était si proche, que nous fûmes obligés de carguer à la hâte pour ne point le heurter, et lui, de son côté, fit force de timon pour nous laisser le chemin libre. On se mit alors, du tillac de ce vaisseau, à nous demander qui nous étions, où nous allions et d'où nous venions. Mais comme ces questions nous étaient faites en langue française, le renégat s'écria bien vite :

« Que personne ne réponde : ce sont sans doute des corsaires français, qui font prise de tout. »

Sur cet avis, personne ne dit mot, et, prenant un peu d'avance, nous laissâmes le vaisseau sous le vent. Mais aussitôt on nous lâcha deux coups de canon, sans doute à boulets enchaînés, car la première volée coupa par la moitié notre mât, qui tomba dans la mer avec sa voile ; et le second coup, tiré presque au même instant, porta dans le corps de notre barque, qu'il perça de part en part, sans atteindre personne. Mais, nous sentant couler à fond, nous nous mîmes tous à demander secours à grands cris, et à prier les gens du vaisseau de nous recueillir, s'ils ne voulaient nous voir sombrer. Ils mirent alors en panne, et jetant la chaloupe en mer, douze Français, armés de leurs arquebuses, s'approchèrent, mèches allumées, de notre bâtiment. Quand ils virent notre petit nombre, et que réellement nous coulions bas, ils nous prirent à leur bord, disant que c'était l'impolitesse que nous leur avions faite en refusant de répondre qui nous valait cette leçon. Notre renégat prit alors le coffre qui contenait les richesses de Zoraïde, et le jeta dans la mer, sans que personne ne prît garde à ce qu'il faisait. Finalement, tous nous passâmes sur le navire des Français, qui s'informèrent d'abord de tout ce qu'il leur plut de savoir de nous ; puis, comme s'ils eussent été nos ennemis mortels, ils nous dépouillèrent de tout ce que nous portions ; ils prirent à Zoraïde jusqu'aux anneaux qu'elle avait aux jambes. Mais j'étais bien moins tourmenté des pertes dont s'affligeait Zoraïde que de la crainte de voir ces pirates passer à d'autres violences, et lui enlever, après ces riches et précieux bijoux, celui qui valait plus encore

et qu'elle estimait davantage. Mais, par bonheur, les désirs de ces gens ne vont pas plus loin que l'argent et le butin, dont ne peut jamais se rassasier leur avarice, qui se montra, en effet, si insatiable, qu'ils nous auraient enlevé jusqu'à nos habits de captifs, s'ils eussent pu en tirer parti.

Quelques-uns d'entre eux furent d'avis de nous jeter tous à la mer, enveloppés dans une voile, parce qu'ils avaient l'intention de trafiquer dans quelques ports d'Espagne sous pavillon breton, et que, s'ils nous eussent emmenés vivants, on aurait découvert et puni leur vol. Mais le capitaine, qui avait dépouillé ma chère Zoraïde, dit qu'il se contentait de sa prise, et qu'il ne voulait toucher à aucun port d'Espagne, mais continuer sa route au plus vite, passer le détroit de Gibraltar, de nuit et comme il pourrait, et regagner la Rochelle, d'où il était parti. Ils résolurent en conséquence, de nous donner la chaloupe de leur vaisseau, et tout ce qu'il fallait pour la courte navigation qui nous restait à faire ; ce qu'ils exécutèrent le lendemain, en vue de la terre d'Espagne : douce et joyeuse vue, qui nous fit oublier tous nos malheurs, toutes nos misères, comme si d'autres que nous les eussent essayés : tant est grand le bonheur de recouvrer la liberté perdue !

Il pouvait être à peu près midi quand ils nous mirent dans la chaloupe, en nous donnant deux barils d'eau et quelques biscuits ; le capitaine, touché de je ne sais quelle compassion, donna même à la belle Zoraïde, au moment de l'embarquer, quarante écus d'or, et ne permit point que ses soldats lui ôtassent les vêtements qu'elle porte aujourd'hui. Nous descendîmes dans la barque, et nous leur rendîmes grâce du bien qu'ils nous faisaient, montrant plus de reconnaissance que de rancune. Ils prirent aussitôt le large, dans la direction du détroit ; et nous, sans regarder d'autre boussole que la terre qui s'offrait à nos yeux, nous nous mîmes à ramer avec tant d'ardeur, qu'au coucher du soleil nous étions assez près, à ce qu'il nous sembla, pour aborder avant que la nuit fût bien avancée. Mais la lune était cachée et le ciel obscur ; et, comme nous ignorions en quels parages nous étions arrivés, il ne nous parut pas prudent de prendre terre. Cependant plusieurs d'entre nous étaient de cet avis ; ils voulaient que nous abordassions, fût-ce sur des rochers et loin de toute habitation, parce que, disaient-ils, c'était le seul moyen d'être à l'abri de la crainte que nous devons avoir de rencontrer quelques navires des corsaires de Tétouan, lesquels quittent la Berbérie à l'entrée de la nuit, arrivent au point du jour sur les côtes d'Espagne, font quelque prise, et retournent dormir chez eux. Enfin, parmi les avis contraires, on

s'arrêta à celui d'approcher peu à peu, et, si le calme de la mer le permettait, de débarquer où nous pourrions. C'est ce que nous fîmes, et il n'était pas encore minuit quand nous arrivâmes au pied d'une haute montagne, non si voisine de la mer qu'il n'y eût un peu d'espace où l'on pût commodément aborder. Nous échouâmes notre barque sur le sable, et, sautant à terre, nous baisâmes à genoux le sol de la patrie ; puis, les yeux baignés des douces larmes de la joie, nous rendîmes grâces à Dieu, notre Seigneur, du bien incomparable qu'il nous avait fait pendant notre voyage. Nous ôtâmes ensuite de la barque les provisions qu'elle contenait, et l'ayant tirée sur le rivage, nous gravâmes une grande partie du flanc de la montagne ; car, même arrivés là, nous ne pouvions calmer l'agitation de nos cœurs, ni nous persuader que cette terre qui nous portait fût bien une terre de chrétiens.

Le jour parut plus tard que nous ne l'eussions désiré, et nous achevâmes de gagner le sommet de la montagne pour voir si de là on découvrirait un village ou des cabanes de bergers. Mais, quelque loin que nous étendissions la vue, nous n'aperçûmes ni habitation, ni sentier, ni être vivant. Toutefois, nous résolûmes de pénétrer plus avant dans le pays, certains de rencontrer bientôt quelqu'un qui nous fît connaître où nous étions. Ce qui me tourmentait le plus, c'était de voir Zoraïde marcher à pied sur cet âpre terrain ; je la pris bien un moment sur mes épaules, mais ma fatigue la fatiguait plus que son repos ne la reposait : aussi ne voulut-elle plus me laisser prendre cette peine, et elle cheminait, en me donnant la main, avec patience et gaieté. Nous avions à peine fait un quart de lieue, que le bruit d'une clochette frappa nos oreilles. À ce bruit qui annonçait le voisinage d'un troupeau, nous regardâmes attentivement si quelqu'un se montrait, et nous aperçûmes, au pied d'un liège, un jeune pâtre qui s'amusa paisiblement à tailler un bâton avec son couteau. Nous l'appelâmes, et lui, tournant la tête, se leva d'un bond. Mais, à ce que nous sûmes depuis, les premiers qu'il aperçut furent Zoraïde et le renégat, et, comme il les vit en habit moresque, il crut que tous les Mores de la Berbérie étaient à ses trousses. Se sauvant donc de toute la vitesse de ses jambes à travers le bois, il se mit à crier à tue-tête :

« Aux Mores ! Aux Mores ! Les Mores sont dans le pays ! Aux Mores ! Aux armes ! Aux armes ! »

À ces cris, nous demeurâmes tous fort déconcertés, et nous ne savions que faire ; mais,

considérant que le pâtre, en criant de la sorte, allait répandre l'alarme dans le pays, et que la cavalerie garde-côte viendrait bientôt nous reconnaître, nous fîmes ôter au renégat ses vêtements turcs, et il mit une veste ou casaque de captif, qu'un des nôtres lui donna, restant les bras en chemise ; puis, après nous être recommandés à Dieu, nous suivîmes le même chemin qu'avait pris le berger, attendant que la cavalerie de la côte vînt fondre sur nous. Notre pensée ne nous trompa point : deux heures ne s'étaient pas écoulées, lorsqu'en débouchant des broussailles dans la plaine, nous découvrîmes une cinquantaine de cavaliers qui venaient au grand trot à notre rencontre. Dès que nous les aperçûmes, nous fîmes halte pour les attendre. Quand ils furent arrivés, et qu'au lieu de Mores qu'ils cherchaient, ils virent tant de pauvres chrétiens, ils s'arrêtèrent tout surpris, et l'un d'eux nous demanda si c'était par hasard à propos de nous qu'un pâtre avait appelé aux armes.

« Oui, » lui répondis-je ; et, comme je voulais commencer à lui raconter mon aventure, à lui dire d'où nous venions et qui nous étions, un chrétien de ceux qui venaient avec nous reconnut le cavalier qui m'avait fait la question ; et, sans me laisser dire un mot de plus, il s'écria :

« Grâce soient rendues à Dieu, qui nous a conduits en si bon port ! Car, si je ne me trompe, la terre que nous foulons est celle de Velez- Malaga, à moins que les longues années de ma captivité ne m'aient ôté la mémoire au point de ne plus me rappeler que vous, seigneur, qui nous demandez qui nous sommes, vous êtes mon oncle don Pedro de Bustamante. »

À peine le captif chrétien eut-il dit ces mots, que le cavalier sauta de son cheval, et vint serrer le jeune homme dans ses bras.

« Ah ! S'écria-t-il, je te reconnais, neveu de mon âme et de ma vie, toi que j'ai pleuré pour mort, ainsi que ma sœur, ta mère, et tous les tiens, qui sont encore vivants. Dieu leur a fait la grâce de leur conserver la vie pour qu'ils jouissent du plaisir de te revoir. Nous venions d'apprendre que tu étais à Alger, et je comprends, à tes habits et à ceux de toute cette compagnie, que vous avez miraculeusement recouvré la liberté.

- Rien de plus vrai, ne reprit le jeune homme, et le temps ne nous manquera pas pour vous conter toutes nos aventures. »

Quand les cavaliers entendirent que nous étions des captifs chrétiens, ils mirent tous pied à



terre, et chacun nous offrit son cheval pour nous mener à la ville de Velez-Malaga, qui était à une lieue et demie. Quelques-uns d'entre eux, auxquels nous dûmes où nous avons laissé notre barque, retournèrent la chercher pour la porter à la ville. Les autres nous firent monter en croupe, et Zoraïde s'assit sur le cheval de l'oncle de notre compagnon. Toute la population de la ville, ayant appris notre arrivée par quelqu'un qui avait pris les devants, sortit à notre rencontre. Ces gens ne s'étonnaient pas de voir des captifs délivrés, ni des Mores captifs, puisque sur tout ce rivage ils sont habitués à voir des uns et des autres ; mais ils s'étonnaient de la beauté de Zoraïde, qui était alors dans tout son éclat : car la fatigue de la marche et la joie de se voir enfin, sans crainte de disgrâce, en pays de chrétiens, animaient son visage de si vives couleurs, que, si la tendresse ne m'aveuglait point, j'aurais osé dire qu'il n'y avait pas dans le monde entier une plus belle créature. Nous allâmes tout droit à l'église, rendre grâces à Dieu de la faveur qu'il nous avait faite, et Zoraïde, en entrant dans le temple, s'écria qu'il y avait là des figures qui ressemblaient à celle de Lella Maryem. Nous lui dûmes que c'étaient ses images, et le renégat lui fit comprendre du mieux qu'il put ce que ces images signifiaient, afin qu'elle les adorât, comme si réellement chacune d'elles eût été la même Lella Maryem qui lui était apparue. Zoraïde, qui a l'intelligence vive et un esprit naturel pénétrant, comprit aussitôt tout ce qu'on lui dit à propos des images<sup>308</sup>. De là nous fûmes ramenés dans la ville, et distribués tous en différentes maisons. Mais le chrétien qui était du pays nous conduisit, le renégat, Zoraïde et moi, dans celle de ses parents, qui jouissaient d'une honnête aisance, et qui nous accueillirent avec autant d'amour que leur propre fils.

Nous restâmes six jours à Velez, au bout desquels le renégat, ayant fait dresser une enquête, se rendit à Grenade pour rentrer, par le moyen de la sainte Inquisition, dans le saint giron de l'Église. Les autres chrétiens délivrés s'en allèrent chacun où il leur plut. Nous restâmes seuls, Zoraïde et moi, n'ayant que les écus qu'elle devait à la courtoisie du capitaine français. J'en achetai cet animal qui fait sa monture, et, lui servant jusqu'à cette heure de père et d'écuyer, mais non d'époux, je la mène à mon pays, dans l'intention de savoir si mon père est encore vivant, ou si quelqu'un de mes frères a trouvé plus que moi la fortune favorable, bien que le ciel, en me donnant Zoraïde pour compagne, ait rendu mon sort tel, que nul autre, quelque heureux

---

<sup>308</sup> - On sait que les musulmans sont iconoclastes, et qu'ils proscrivent, comme une idolâtrie, toute espèce de représentation d'êtres animés.

qu'il pût être, ne me semblerait aussi désirable. La patience avec laquelle Zoraïde supporte toutes les incommodités, toutes les privations qu'entraîne après soi la pauvreté, et le désir qu'elle montre de se voir enfin chrétienne, sont si grands, si admirables, que j'en suis émerveillé et que je me consacre à la servir tout le reste de ma vie. Cependant le bonheur que j'éprouve à penser que je suis à elle et qu'elle est à moi est troublé par une autre pensée : je ne sais si je trouverai dans mon pays quelque humble asile où la recueillir, si le temps et la mort n'auront pas fait tant de ravages dans la fortune et la vie de mon père et de mes frères, que je ne trouve, à leur place, personne qui daigne seulement me reconnaître. Voilà, seigneurs, tout ce que j'avais à vous dire de mon histoire ; si elle est agréable et curieuse, c'est à vos intelligences éclairées qu'il appartient d'en juger. Quant à moi, j'aurais voulu la conter plus brièvement, bien que la crainte de vous fatiguer m'ait fait taire plus d'une circonstance et plus d'un détail.

## Annexe 4

### 1. Rencontre avec Younil par Bouba Tabti-Mohammed

Bouba Tabti-Mohammed — *Pourquoi un pseudonyme et pourquoi celui-là ?*

Younil — C'est un masque, oui, en partie pour me préserver mais aussi pour affirmer qu'il y a une personne nouvelle, autre, qui existe par son écriture : c'est un double, en quelque sorte. Quand j'avais 15 ans, j'ai dit à ma mère : "appelle-moi Younil" et récemment ce nom s'est imposé de lui-même, la mémoire revenue.

B. T.-M. — *Par quel chemin en vient-on à l'écriture ? Qu'est-ce qui en fait naître le désir ?*

Y. — Du plus loin que je me souviens, j'ai eu ce désir d'écriture. Vers 20 ans, j'ai su avec certitude que j'écrirais, que la chose se déclencherait. C'était dans mon corps, j'attendais : le travail se faisait dans l'inconscient. A 27 ans, c'est arrivé, je me suis décidée ; je savais que ce serait titanesque pour quelqu'un qui n'avait jamais travaillé, ne s'était jamais vraiment concentré sur un objectif de travail. Je me suis alors prise en main, comme face à un miroir, seule. Ma volonté était décuplée, une grande force est entrée en moi et j'ai dompté un esprit en friche. J'ai appris en un temps record, en une quinzaine de jours. Il me fallait jongler avec plusieurs textes à la fois. J'ai dû entrer dans l'atmosphère de chaque thème qui s'imposait à moi. Il me fallait saisir au vol, entre mes mains, ce que je portais en moi pour le mettre sur le papier. La sensation est alors physique : mon corps est pris, je joue avec mes mains, je déplace avec ces mains dans l'espace, des pensées que j'écris ensuite. C'est comme un état second, dû à une très forte concentration : tu entres alors dans une autre dimension. Il faut décrire les choses les plus intenses avec le plus de sobriété possible, pour éviter le débordement.

B. T.-M. — *Le choix de fragments qui fait de certains textes des petits contes est-il lié à un désir de concision ? Y a-t-il l'envie d'un texte plus ample, ou est-ce dans cette forme où la poésie se mêle à la veine contique que tu te sens à l'aise ?*

Y. — Il se fait un travail dans l'urgence, avec un souffle suspendu. Quand je débute un texte, ma respiration se transforme, comme si je plaçais ma pensée, avec une cadence spéciale. Cette concision me semble la base de toute chose pour mon écriture. Je n'aime pas écrire dans la durée qui me stresse, qui me met mal à l'aise. Je me suis essayée une fois au roman et j'ai écrit une dizaine de pages mais ce monde des romanciers me reste étranger. Il faut que je fasse un concentré qui me soulage et j'ai besoin de ce soulagement, viscéralement. Ma pensée se heurte à un espace qui me reste interdit, celui du roman, de la durée. Mais en dix lignes, je sens tout un monde, plus comme un peintre que comme un écrivain. Ce que je fais alors me rassure, me rend sereine et me donne la profonde impression que mon esprit a trouvé son assise.

B.T.-M. — *Le choix du titre, qui met en avant un animal si négativement connoté, a-t-il pour fonction de renforcer un certain pessimisme qu'on sent à l'œuvre derrière la légèreté de certaines pages ?*

Y. — C'est un titre pour moi ambigu, plein de sournoiserie ; cela a été un problème pour trouver un titre et c'est l'éditeur qui a choisi celui d'un poème du recueil. Il a aussi suggéré le choix du dessin de la couverture qui entre en redondance avec le titre.

B. T.-M. — *Les personnages qui reviennent, comme celui du vampire, du Don Juan ou de Casanova ou encore de Don Quichotte ne sont-ils pas parfois encombrants, chargés qu'ils sont de leur histoire antérieure, ou bien as-tu plaisir à les revisiter, à les retravailler ?*

Y. — Un plaisir fou. Je n'ai pas lu *Dracula* ni rien sur Raspoutine. Je n'ai pas lu *Les Mille et une nuits* dans leur intégralité mais je les connais comme tout le monde, ils font partie de l'imaginaire collectif. Ce qui m'est resté de Don Quichotte, c'est un livre pour enfant avec des images du "Chevalier à la triste figure" qui sont restées imprimées en moi, elles ont accompagné mon enfance, mon adolescence. Je ne les ai donc pas lus et quand je l'aurai fait, j'écrirai encore à leur propos. Ce ne sont pas des réminiscences littéraires mais ce dont je suis convaincue, à l'évidence, c'est que je me sens naturellement dans la tête des autres. J'ai l'impression d'être tout le monde à la fois, je sens tout le monde en moi. Cela me ravit : je suis dans une grande familiarité avec les auteurs, même si je ne les connais pas bien. Je ne joue pas avec ce que j'ai lu, avec ce que je sais mais, plus, avec ce que je sens. C'est un autre monde, magique, où il est question de sensibilité, de flair. Je suis dans une grande clarté d'esprit quand mes sens sont en

éveil. Plus rien ne me paraît impossible. On est sans effort dans le monde de l'infini. Tout est limpide mais il faut une concentration extrême, une grande discipline intellectuelle et plus rien d'autre ne compte, c'est la seule réalité. Elle fait son chemin et me libère.

B. T.-M. — *Tu es manifestement hantée par l'Andalousie, sa beauté et sa cruauté. Est-ce nostalgie, chez toi aussi, de la gloire perdue des Arabes ou cela te semble-t-il un motif littéraire particulièrement productif ? On pense parfois à Aragon quand on lit ton Andalousie. As-tu été marquée par Le Fou ou cette fascination vient-elle d'ailleurs ? Du chant, peut-être, de ce flamenco si proche de nos musiques ?*

Y. — Je venais d'écrire les tout premiers textes quand j'ai lu *Le Fou*. Je suis entrée dans ce livre, en Andalousie dont Aragon m'ouvrait les portes et cela a déclenché la série des textes et poèmes andalous dont seule une partie se trouve dans ce recueil. Cela a été un bonheur merveilleux qui m'a portée et il fallait que je produise ces textes parce que j'étais dans ce bonheur d'être entrée dans le monde qu'il m'a ouvert. J'aime mélanger le réel, des personnages réels, des faits historiques : je les transforme, les transpose dans mes histoires imaginées. Ils sont prétextes à la création. Je suis portée sur l'histoire.

B. T.-M. — *Mais cette histoire, elle est tellement transformée qu'elle n'est plus qu'un point de départ.*

Y. — Oui, c'est l'imaginaire qui s'en empare. Ce sont des facteurs déclencheurs, comme les images de la télévision, les tableaux.

B. T.-M. — *Et le flamenco ? On l'entend presque dans ton livre.*

Y. — Oui, il est inhérent à l'Espagne que je porte dans mes sens. Je la chante avec Don Quichotte, Don Juan, les corridas, l'Andalousie. Dans le second recueil à paraître, j'ai une série de pièces où je mets encore en scène Don Quichotte. Je vais continuer dans cette veine.

B. T.-M. — *Qu'est-ce que tu aimes en lui ?*

Y. — Il m'emplit. Aujourd'hui il revient car il m'habite depuis l'enfance. J'ai dû alors être très sensible à ce personnage revu et corrigé par les livres d'enfant que nous avons lus en abondance grâce à ma mère qui m'a ouvert le monde des images, de la lecture, de la musique avec lequel nous étions en grande familiarité, en particulier avec les compositeurs russes.

B. T.-M. — *Pourquoi cette violence présente dans certains textes sous des formes diverses, celle du sérail, de la lapidation — et souvent associée au désir ? D'où vient-elle ? Ce goût pour les vampires si peu banal, même si on se souvient que c'est une femme qui a inventé le roman noir, est aussi déroutant. A quoi s'est nourri ton imaginaire ?*

Y. — Ce sont des incursions à travers le patrimoine de l'humanité ; je me glisse dans un sérail qui me semble étrangement familier. Cela me semble normal. Quant à l'association de la sensualité, de l'amour et de la violence : il y a toujours une hache levée au-dessus du personnage. Il y a toujours dans mes personnages un désir de meurtre mais ils sont aussi des victimes, fragiles. Ces personnages irréels ont une densité, un poids plus évidents pour moi que ceux du monde du réel.

B. T.-M. — *Comment une jeune femme équilibrée, si heureuse d'écrire porte-t-elle en elle toute cette violence et ces personnages sans cesse au bord du meurtre et de l'autodestruction ?*

Y. — Sans doute faudrait-il parler du rapport mystérieux et complexe que j'ai entretenu dans mon enfance avec mon entourage, de mon refus instinctif des normes sociales et scolaires. L'écriture, sur ce plan aussi, m'a été salvatrice en me permettant d'évacuer, de contrôler, de transcender ce qu'on porte en soi de sauvage, d'indomptable. Par là, l'esprit prend le dessus sur la bête.

## 2. Entretien avec Assia Djébar par Lise Gauvin

Nous avons rencontré Assia Djébar à Paris au moment de la parution de son dernier roman, *Vaste est la prison* (Paris, Albin Michel, 1995).

Lise Gauvin — *Pourriez-vous nous parler de ce « territoire des langues » que vous évoquez dans votre dernier roman, qui est une remontée dans la mémoire de l'Algérie.*

Assia Djébar — Mon écriture romanesque est en rapport constant avec un présent, je ne dirais pas toujours de tragédie mais de drame. Durant cette année 94 qui vient de se terminer, j'ai écrit, presque d'un seul jet, un roman, *Vaste est la prison*, qui, bien que ce ne soit pas du tout un roman sur l'actualité, a été ma confrontation avec ce risque de destruction de l'Algérie, avec cet éclatement d'un pays. C'est ce que j'ai ressenti au plus vif déjà depuis évidemment 92. En 93, j'ai écrit le texte « *Le Blanc en Algérie* » (pour le Carrefour des littératures, Strasbourg) et j'ai fait des interventions souvent ponctuelles mais le moment le plus pénible, le moment le plus fort a été au mois de mars de l'année dernière, lors de la mort d'un ami et parent, Abdel Kader Alloula, qui était un homme extraordinaire, un écrivain de théâtre et un metteur en scène, un Gogol algérien, le seul à mes yeux qui, depuis trente ans, avait forgé une langue arabe entre la langue populaire de la rue et la langue littéraire. Cet arabe est une langue vivante — elle n'est pas par hasard une langue de théâtre et de dialogue — dans laquelle il faisait des allées et venues constantes entre la langue du « meddah », chanteur populaire des marchés, et une langue de lettrés. Alloula a une oeuvre d'une dizaine de pièces. Il est mort à 53 ans. Il forgeait cette langue pour nous tous, qui tenait aussi du chant et était au carrefour de plusieurs traditions. Le fait qu'on ait tué cet homme, qui était aussi francophone, a été pour moi — comment dire — comme si vraiment c'était au cœur de la culture algérienne que le danger s'installait. Ma réaction a été de m'enfermer dans cet appartement et pendant trois mois de faire ma propre anamnèse, de remonter dans la mémoire de ma mère, de ma grand-mère, de ces trente ans où j'ai vécu en tangages entre l'Europe et l'Algérie. Petit à petit j'ai oublié le présent, j'ai oublié même la mémoire familiale, et au centre du livre il y a, comme dans *L'amour, la fantasia*, une interrogation historique, une

reconstitution historique. Celle-ci s'appelle « L'effacement sur la pierre » et tourne autour de l'alphabet berbère, donc autour de la langue.

L.G. — *Et pourquoi l'alphabet berbère ?*

A.D. — Parce qu'il y a trois langues dans la culture algérienne. Il y a l'arabe depuis quatorze siècles avec sa diglossie, avec son aspect populaire et son aspect littéraire. Alloula faisait tout le temps cette circulation verticale entre les formes de l'arabe : en Algérie, ils appellent l'arabe « langue nationale » entre guillemets, ce qui me paraît un intitulé dérisoire. Une nation, c'est tout un faisceau de langues et cela est vrai plus particulièrement pour l'Algérie. En dehors de ce territoire de l'arabe, il y a donc la langue berbère qui était la langue de ma grand-mère mais dans mon adolescence j'étais persuadée que c'était une langue orale, qu'elle n'avait pas d'alphabet. Au centre de mon roman se creuse ce questionnement linguistique parce que c'est un roman sur la mémoire féminine. Il y a eu réellement une redécouverte de l'alphabet berbère au XIXe siècle à partir d'une stèle bilingue, la stèle de Dougga : l'une des écritures était inconnue. À la fin on a compris que c'était une écriture libyque — le berbère s'appelait le libyque — mise en face d'une écriture punique, c'est-à-dire l'écriture de Carthage. Grâce à cette écriture qui, dans notre mémoire, est pratiquement effacée, je me suis mise à remonter à travers des personnages de l'histoire. Brusquement je me retrouve avec Jugurtha parce qu'au moment où la stèle est inaugurée, en 138 av. J.-C, Jugurtha a 17 ans. Du coup je me rends compte que cela fait seulement huit ans que Carthage a été détruite. Moi qui ai -j a démarré ma quête à cause d'un danger de déflagration présente, d'éclatement, de risque, je me retrouve avec une destruction d'une dimension encore plus importante. C'est ainsi que revient l'histoire dans mon roman, en deuxième mouvement. Il y a trois mouvements dans *Vaste est la prison*. Le premier s'appelle « L'effacement dans le cœur » : cela paraît être l'histoire en mineur d'une femme qui pourrait être vécue n'importe où mais très vite les rapports de langue avivent les problèmes de désir et de passion. Puis, à propos de l'élucidation d'un alphabet perdu, s'installe un questionnement souterrain, une béance, un trou dans les mémoires des générations de femmes. Dans ce manque, autour de cette écriture qui a disparu des mémoires — mais la langue subsiste dans son oralité et dans sa rudesse —, le troisième mouvement raconte des destins de femmes au cours du vingtième siècle. Ces femmes sont toujours en mouvement, toujours des fugitives.



L.G. — *Comment la stèle de Dougga, et la langue à laquelle elle renvoie, ont-elles pu être sauvées ?*

A.D. — Chaque envahisseur qui arrivait avait une langue. Les Maghrébins, en tout cas les Algériens ont parlé latin avec Rome et auparavant ils ont parlé punique avec Carthage. J'évoque dans un de mes chapitres que lors de la destruction de Carthage, avec toutes les horreurs qu'il y a eu, il y a un moment où tout brûle. Les bibliothèques vont brûler. Mais Scipion a un sursaut d'homme de lettres ; il dit : « Sauvez les livres ». Alors on prend tous les livres, on les met dans des caisses. Scipion veut bien sauver les livres, mais il n'est pas question de montrer qu'on s'intéresse à la culture du peuple conquis. Il prend un ton très dédaigneux pour dire : « Donnez-les aux rois berbères, à nos alliés berbères ». De cette façon, des milliers de livres ont été envoyés à Constantine. Par la suite, au moment des Vandales, tout disparaîtra. Après la chute de Carthage, l'on a la preuve que les Berbères d'Algérie et de Tunisie ont continué à être bilingues, c'est-à-dire à parler leur propre langue et le punique encore pendant cinq siècles. M'interroger à travers un roman sur ces durées de langue après des catastrophes, c'est réfléchir à ma manière au présent de l'Algérie parce que pendant que se passent des drames, il y a une sorte de haine installée contre les langues. Dès qu'on est francophone, les intégristes vous disent : « Ah ! Elle parle français, donc c'est le parti de la France ». Ce qu'on ne disait pas tout de suite après l'indépendance.

L.G. — *C'est ce que vous appelez la guerre des langues ?*

A.D. — Ces rapports de rivalité — de fausse rivalité — entre les langues sont en réalité manipulés par des intérêts politiques. Cela apparaît comme une constante dans notre histoire et c'est ce qui a motivé le fait que je me sois

L.G. — *Vous avez refait le trajet des langues. Mais pour parler de cet alphabet perdu, de cette écriture disparue, vous utilisez le français puisque vous avez choisi d'écrire dans cette langue. Comment alors approcher cette réalité d'une langue perdue, comment la transcrire, comment... la traduire dans le roman sinon de façon métaphorique ?*

A.D. — « L'effacement dans le cœur » est une histoire d'amour chez une femme qui s'aperçoit qu'une passion se déroulant sur des mois peut disparaître en une journée. Ensuite intervient « l'effacement sur la pierre ». Devant la stèle de Dougga, à la frontière algéro-tunisienne, j'ai

essayé de ressusciter tous les voyageurs qui sont passés devant et se sont demandé : « Qu'est-ce que cette écriture mystérieuse ? » Et du coup cela m'a fait remonter jusqu'au XVIII<sup>e</sup> siècle. J'ai fait une enquête historique, comme dans *Loin de Médine*.

L.G. — *A quoi ressemble cette écriture ?*

A.D. — Les archéologues ont mis quarante ans pour la déchiffrer. En 1860, on reconstitue les 25 lettres de l'alphabet mais pendant ce temps, on ne s'imagine pas que c'est l'alphabet d'une langue vivante. On ne le reconstitue d'ailleurs que grâce à un conducteur des Touaregs, parce que le Sahara reste indépendant jusqu'au début de ce siècle. L'alphabet berbère, l'alphabet liby- qu'est un des plus anciens de la terre. Il est aussi ancien au moins que l'alphabet étrusque ; or c'est comme si on se mettait à entendre l'alphabet étrusque. Pourquoi et à quel moment cet alphabet s'est retrouvé être le patrimoine des Touaregs et de leurs femmes essentiellement ? Il y a en moi un questionnement, mais par le rêve. Ce qui m'amène à...

L.G. — *... une littérature de femmes, une écriture des femmes ?*

A.D. — Dans la société touareg, ce sont les femmes qui conservent l'écriture. C'est une société matriarcale, c'est-à-dire que les femmes étant au centre, l'ascendance noble passe par les femmes. On y devient « amenokal » par la lignée des femmes. J'ai rêvé là-dessus. J'ai rêvé sur une princesse, la princesse Tin-Hinan, dont on a retrouvé le sanctuaire en 1925 et dont le corps a été transporté à Alger dans un musée.

L.G. — *Est-ce que ces deux événements, le fait que vous écriviez un roman qui retrace l'aventure d'un alphabet, d'une part, et la disparition de cet auteur dramatique qui avait forgé un arabe, vraie langue de théâtre, d'autre part, ont changé quelque chose dans votre propre écriture ?*

A.D. — Il s'agit de montrer une permanence de plusieurs territoires dans notre mémoire algérienne. Dans mon roman, le noyau central, c'est mon interrogation personnelle sur ce que m'a transmis ma mère, ce que m'a transmis ma grand-mère, sur cette mémoire de femmes à femmes. Je me suis posé cette question sur un siècle : lorsque j'ai perdu ma grand-mère tout de suite après l'indépendance, elle avait déjà soixante-dix ans passés. Elle a eu trois maris. Ses premières noces ont eu lieu en 1896, dans ma région, à Cherchel. Ce qui m'a frappée quand j'ai fait cette remontée, qui était une interrogation sur moi-même, c'était que les femmes passaient

d'un territoire à l'autre, ne s'ancraient pas. J'ai compris peu à peu que ce n'étaient pas seulement des lieux géographiques et des mouvances que je restituais à travers ces personnages, mais des pertes et des gains de langues. Ces femmes, je les situais toujours dans des lieux-frontières et des passages linguistiques. Par exemple, j'ai pris ma mère à trois ans quand sa mère s'est séparée de son père : celui-ci revenait une fois par semaine pour essayer de persuader son épouse, qui détenait la fortune familiale, qu'il valait mieux se réconcilier. Il était un peu plus jeune qu'elle. Ma grand-mère n'a pas voulu reprendre sa troisième vie conjugale. Grâce à ce roman, j'ai compris que ma mère avait tourné le dos au berbère, parce qu'elle avait tenté d'oublier la blessure de sa rupture avec le père qui, lui, était tout à fait bilingue.

*L.G. — D'autres frontières linguistiques interviennent-elles dans le roman ?*

A.D. — Je me suis rappelé ma mère quand elle avait vingt ans. Elle s'est mariée à dix-sept ans et m'a eue à dix-huit ans. M'est revenue la voix de ma mère s'essayant au français. Quand elle était dans sa langue arabe, elle m'apparaissait dans tout son raffinement : pour moi elle est une aristocrate, avec une culture spécifique que je fais remonter jusqu'à la période andalouse ; elle est héritière des femmes andalouses. Elle avait ses cahiers de poésie arabe, elle chantait l'arabe classique et elle parlait un arabe dialectal. Lorsqu'on est allé vivre au village, j'ai compris que son arabe dialectal était un arabe raffiné qui n'avait rien à voir avec l'arabe des paysans dépossédés. Même dans la langue, l'enfant arrive bien à sentir à quel niveau se situent les adultes. Puis quand je me suis rappelée comment elle parlait aux voisines françaises, femmes d'instituteur, comment donc elle s'essayait au français, m'est parvenue à travers les décennies sa voix qui devenait une voix de fillette. Quand vous débutez dans une langue, vous en avez d'abord la maladresse ; pour l'enfant qui écoute ainsi sa mère, c'est comme si cette dernière perdait un peu de son statut.

*L.G. — Il fallait retrouver cette vision de l'enfant, cette fracture...*

A.D. — J'ai eu besoin de le dire. De même plus tard, quand elle enlève voile et qu'elle va visiter mon frère dans les prisons, je l'ai vue autrement. C'était une femme qui avait l'habitude du voile mauresque, un voile citadin avec de la soie, de la moire, cela lui donnait vraiment un style à elle dans ses habits. Puis, quand elle a trente-huit ans, puisque son fils unique est enfermé dans des prisons françaises, elle trouve la force d'enlever sa parure traditionnelle, de s'habiller à la française. Comme elle a sa fierté, il faut qu'elle paraisse être une Française élégante ; c'est

comme cela qu'elle se présente à la prison de Nancy. Elle demande à voir son fils. On la regarde d'un air suspect, finalement le directeur la reçoit. Ainsi s'opère cette transmutation des corps ou de la voix, ce n'est pas simplement un problème de mode ou d'apparence. Quand une Indienne ou une Africaine du Mali d'un coup dans l'émigration enlève ses habits traditionnels, elle devient une prolétaire. Aussitôt après, dès qu'elle remet ses voiles, toute sa culture revient avec elle.

L.G. — *J'aimerais que vous retourniez au tout début et que vous nous rappeliez comment vous avez été éduquée dans les deux langues et comment le choix du français s'est accompli. Comment le français est devenu pour vous la seule langue d'écriture, à partir d'un parcours qui se situe entre plusieurs langues.*

A.D. — Dans L'Amour, la fantasia, je me suis tournée vers une écriture d'autobiographie après quarante ans ; après Femmes d'Alger et après ma première expérience de cinéma — donc après tout un travail sur le regard — j'ai senti que la langue de l'autobiographie, quand elle n'est pas la langue maternelle fait que presque inévitablement, même sans le vouloir, l'autobiographie devient une fiction. Après tout, les premiers textes autobiographiques sont de mon pays : Les Confessions de Saint Augustin. C'est un Algérien, de Bône, de Annaba, qui écrit en latin alors que sa mère est dans le punique qui existe encore après la destruction de Carthage et certainement aussi le libyque, c'est-à-dire le berbère. Sautons dix siècles, on a un grand auteur, qu'on considère comme l'inventeur de la sociologie, Ibn Khaldun, né à Tunis de parents andalous, à une époque où ce qu'on appelait l'Ifrykia, la Tunisie et l'Algérie formaient le même pays. Et cet homme, dans ses diverses aventures, se réfugie à un certain moment au cœur de l'Algérie et écrit également son autobiographie. Il va mourir au Caire, dix ans après. Quand j'ai commencé à écrire en français, j'ai rencontré ces grandes figures, qui me dépassent, mais je voyais qu'ils étaient dans une même situation de langue. Je ne pouvais rester dans une espèce de particularisme, dire : « Moi je suis l'Algérienne dont la "7 g mère était voilée et qui ne pouvait pas sortir dans la rue »... Je pouvais réfléchir sur ces rapports de langue dans une perspective séculaire. Écrire en français sur ma propre vie, c'était prendre une distance inévitable.

L.G. — *Dans votre rapport à la langue française, dans cette écriture en français, on sent comme une nostalgie, une limite. Vous dites à un moment donné : « Mes mots ne se chargent pas de réalité charnelle. J'écris, je parle français au dehors ». Vous dites aussi : « L'écriture se perçoit*

*femme* ». *Mais jusqu'à quel point arrivez-vous à rendre ces voix, celles des autres femmes et la vôtre, dans une autre langue ?*

A.D. — Une des motivations, la plus personnelle, de L'Amour, la fantasia, c'est de m'être rendu compte, à quarante ans passés, que dès que j'étais dans un besoin d'expression amoureuse — je veux dire dans ma vie de femme — le français devenait un désert. Je ne pouvais pas dire le moindre mot de tendresse ou d'amour dans cette langue, à tel point que c'était un vrai questionnement de femme. Ainsi avec certains hommes avec qui pouvait se dérouler un jeu de séduction, comme il n'y avait pas de passage à la langue maternelle, subsistait en moi une sorte de barrière invisible. Ce n'est pas par hasard si dans L'amour, la fantasia il y a un poème qui s'intitule « Sistre » et qui commence ainsi : « Long silence, nuit chevauchée, spirales dans la gorge. Râles, ruisseaux de sons, précipices, source d'échos entrecroisés, cataractes de murmures etc. Râles de cymbales qui renâclent, circe ou ciseaux de cette tessiture ». C'est un poème sur le désir et sur le plaisir. Je suis contrainte de passer à la poésie parce que ce texte-là tente d'investir par les mots français, tous mes dits de femme. Et si je dis « tesson de soupirs », si je dis « circe ou ciseaux de cette tessiture », ce n'est pas pour écrire de la poésie savante. C'est parce que je tente de retrouver de possibles vers de la poésie arabe, où la langue fonctionne par allitérations.

L.G. — *Vous avez essayé de trouver des équivalents français de ces sonorités, de ce fonctionnement ?*

A.D. — J'ai essayé de retravailler la langue française comme une sorte de double de tout ce que j'ai pu dire dans ma langue du désir.

L.G. — *C'est une belle définition de la poésie...*

A.D. — Ce poème tente de pallier un refus d'utiliser le français comme langue d'amour. Je me suis rendu compte, à partir d'un certain moment, que le français était ma langue pour penser, pour avoir des amis, pour communiquer avec des amis, mais que, dès que l'affectivité et le désir étaient là, cette langue me devenait aphasique. Ce désert est investi des scènes de violence et de la guerre des ancêtres, de la chute des cavaliers qui sont tombés dans le combat. Cette mémoire historique est également pour moi la mémoire de ma grand-mère : « Tu sais, me disait-elle, mon second mari qui n'était pas ton grand-père mais qui était le cousin de ton grand-père, à cinq ans a été prisonnier de guerre des Français. Il me racontait cela quarante ans après ». Elle s'est mise à

parler du petit garçon qui, sur un quai de Marseille, faisait partie d'un lot de prisonniers de guerre. Les Marseillais étaient venus les voir comme des animaux exotiques. On les avait mis dans une cage et on avait regardé mon grand-père en disant : « Pourquoi a-t-il les yeux bleus ? Ces gens-là, ils ne sont donc pas tous noirs ? » Ma grand-mère me racontait cela quand j'avais quatre, cinq ans. C'est mon histoire, c'est entré en moi. Quinze ans après, j'ai fait des études d'histoire, et j'ai rencontré l'autre histoire, l'histoire écrite. Ma grand- mère m'avait initiée à tout cela dans la langue arabe. Par la suite, à quinze, seize ans, il y a eu également l'interdit des adolescentes par rapport à ceux qui ne sont pas musulmans, parce que le corps caché, ce n'est pas seulement le corps caché, c'est le corps préservé par rapport à l'occupant. Cela aussi, je l'ai intériorisé. Donc je n'ai jamais pu dire l'amour en français, ni les prémices du désir, ni la tendresse de l'après-désir : tout cela pour moi le français n'en rend pas compte de par sa chair et de par sa sonorité. Parce qu'avec tout Français, je partageais une histoire d'amour et de mort, non pas d'amour, mais d'affrontement. Je pense que c'est assez fréquent pour les auteurs de parler de la langue maternelle comme langue du désir. J'ai senti que pour moi dans le français, il y avait du sang dans cette langue. Un peu comme les écrivains juifs, après la Shoah, avec la langue allemande.

*L.G. — Mais par contre le français ri a-t-il pas été associé, chez vous, à la langue paternelle ? Vous parlez aussi de l'écriture comme d'une « mise à nu » et d'une « mise à sac ». Vous parlez d'écartèlement, de positions contradictoires. Est-ce qu'il ri y a pas quelque chose d'irréconciliable dans votre propre parcours ?*

A.D. — J'ai toujours connu cette contradiction qui a fait partie du début de mon interrogation et de mon auto-analyse dans L'Amour, la fantasia. J'ai commencé à penser à ce livre en 82. Quand je suis venue m'installer à Paris, en 1980, après Femmes d'Alger dans leur appartement, les gens considéraient que j'étais un écrivain féministe. Comme Algérienne, le féminisme était une sorte d'état naturel, si je puis dire. Ce qui m'avait cependant frappée à l'époque, c'est que le féminisme occidental, européen, se veut d'abord une lutte contre le père, contre l'image du père. Or je voyais très bien qu'en situation de colonisés, au Maghreb, les pères avaient joué un rôle d'intercesseurs. Pas simplement mon père parce qu'il était instituteur mais d'autres pères égale-

*L.G. — Votre père était instituteur de français ?*

A.D. — De français alors qu'il est d'origine vraiment berbère mais ayant parlé non le berbère, mais l'arabe. Mon père faisait partie d'une génération des années 30 très impressionnée par la révolution de Mustapha Kemal, par ceux qu'on appelait les « jeunes Turcs ». Il faudrait se rappeler que l'émancipation des femmes en Egypte, en Syrie et en Turquie s'est faite dans les classes bourgeoises et aristocratiques dès les années vingt et trente. Cela avait une grande influence en Algérie. Mon père, tout en étant instituteur de langue française, ne se considérait pas comme assimilé ; lui-même déjà utilisait sa langue comme protestation. Il faisait partie d'une élite nationaliste dont les femmes restaient à la maison, mais qui souhaitait que ses filles soient sur le modèle du Moyen-Orient, sur le modèle des premières femmes turques, égyptiennes, syriennes. Ce qui empêchait cela, c'était évidemment la présence coloniale. Donc le féminisme, chez nous, enfin l'émancipation des femmes, est passée par l'intercession des pères. Rappelez-vous simplement qu'en 52, le roi du Maroc, Mohamed V, qui était extraordinairement populaire et qui était considéré comme le descendant du Prophète, avait demandé à sa fille aînée, Lalla Aïcha, de se dévoiler publiquement. Cette « libération », si on peut dire, du corps pour les filles se faisait avec l'assentiment du père. J'ai voulu évoquer cela. C'est ce qui m'amène à commencer ma propre histoire « main dans la main » avec le père. Certes je vais à l'école française mais c'est avec la complicité du père. Il y a ici une contradiction. Au fur et à mesure que j'ai commencé à écrire, j'ai progressivement découvert que si, à onze ans, je ne me suis pas voilée comme mes cousines, ça a été grâce à la langue, grâce à mon père. J'en arrive à la conclusion que cette langue que je n'utilise pas dans le désir et dans l'amour, cette langue m'a donné surtout l'espace.

*L.G. — Comment se sont dessinées pour vous les premières tentatives d'écriture ?*

A.D. — De six à onze ans, c'était tout à fait naturel ; j'allais à l'école primaire, qui se trouvait en face de la maison. Au début j'y allais avec mon père et puis après j'y allais et j'en revenais seule. Ensuite, j'ai passé le concours des bourses et j'étais interne à Blida. Pendant ces six années au village, car c'était un village de colonisation, ma mère disait : « Il faut qu'elle apprenne et qu'elle écrive l'arabe », parce qu'elle-même avait une bonne formation en arabe. Il faut rappeler que la langue arabe a été pratiquement interdite dans l'enseigne-Un certain nombre de parents ont payé un maître coranique, et dans une école de style moyenâgeux : on a pris l'arrière-boutique d'un boulanger ou d'un épicier. Nous n'étions que deux filles, tous les autres étant des garçons. Le

maître avait une allure d'Arabe traditionnel, avec son bâton. Tous les garçons étaient assis par terre avec leur planche, et pour nous, les filles, c'était plutôt embêtant parce que j'avais perdu l'habitude de m'asseoir en tailleur, et qu'il y avait un problème de jupe. J'ai appris l'arabe avec un roseau et de l'encre. On écrivait sur une planche et après on apprenait par cœur. Le maître tapait sur les doigts des récalcitrants — nous les filles, nous étions quand même un peu préservées — et ma mère faisait la fête quand j'avais appris une sourate. Et ce qui m'est resté de frappant, c'est qu'il fallait qu'on lave chacun sa planche et laver la planche, cela voulait dire qu'on avait tout dans la tête, donc qu'on pouvait l'effacer. Au fond j'étais dans l'enseignement de deux langues mais avec la différence de langue venait une différence de pédagogie et de maintien. Dans la même journée, j'étais dans cette école française ; puis dès que je rentrais à la maison, je prenais mon goûter et je courais chez le maître coranique. Là j'apprenais comme si j'étais au douzième siècle. J'apprenais sans comprendre, dans une liturgie pareille à celle qu'on a dû connaître, jusqu'à maintenant je pense, dans les médinas marocaines. Mais l'enfant juxtapose les domaines, les différences aussi criantes, et les conséquences de cela, on ne les mesure que bien après. Ce n'est qu'à partir de onze ans, quand je suis allée au collège — le collège n'était pas au village mais dans la ville voisine — que je n'ai été que dans l'enseignement français. J'apprenais très vite. L'enseignement du Coran m'avait donné une agilité de la mémoire. J'avais mes cours en latin, en grec, en anglais mais jamais en arabe. Le seul point commun entre l'école coranique et l'école secondaire, c'est que jusqu'à mon bac, et même après mon bac, jusqu'à Normale sup, j'ai toujours été la seule Arabe parmi des Français d'origine. Il y avait donc toute l'atmosphère coloniale où le rapport aux autres était forcément une sorte de rapport nationaliste. Je me suis dit : « Le français n'est pas ma langue mais je vais être la meilleure. Si je suis la meilleure dans cette langue, ce sera une manière de montrer qu'à travers moi tous les miens sont aussi bons que vous ». Quand mon père arrivait pour la distribution des prix, si j'avais les trois-quarts ou les quatre cinquièmes des premiers prix, son contentement était un contentement d'Algérien. Mais ça introduisait aussi autre chose. C'est qu'en réalité, aussi bien à l'école primaire qu'à l'école secondaire, les rapports d'amitié que j'avais avec mes condisciples n'avaient comme territoire que l'école. Quand j'étais au village, il était impensable que je rentre dans la maison de Jacqueline ou d'une avait besoin de moi, elle appelait de la porte mais on ne la faisait pas rentrer. Les deux sociétés coexistaient sans se côtoyer dans les intérieurs. Quand une fille du village me disait : «



Je vais chez ma marraine », cela me paraissait étrange. Tout ce qui est coutumes, habitudes, rapport à la religion, restait du domaine des intérieurs, d'un domaine secret, donc forcément mystérieux. Je n'osais pas poser les questions. Le jeudi nous allions au stade et de onze ans à je ne sais quel âge, je passais mon temps à faire de l'athlétisme, du basket, etc. Mais si mon père devait arriver, brusquement, pour une visite, je n'allais pas au match. Je n'arrivais pas à dire que si mon père me voyait sur un stade avec un short, ce serait le grand drame. Mais un drame intériorisé parce que cela faisait partie de mes coutumes. Le français ne pouvait pas me servir pour dire ce qui était interdit. Je ne voulais pas tomber dans le côté folklorique comme aujourd'hui avec le cirque autour du foulard.

*L.G. — Il n'y a donc pas eu de problème au départ pour la langue d'écriture. Elle s'est imposée à vous d'emblée ?*

A.D. — Quand vous êtes en colonisation, il est évident que si vous continuez vos classes la langue dominante c'est celle qui va vous ouvrir des portes. ..Ce n'est pas un choix que vous faites. Quand je suis arrivée en sixième et qu'on m'a dit : « Quelle première langue étrangère voulez-vous prendre ? » Comme j'avais fait mes six années d'école coranique, j'ai mis, en première position : « arabe ». Cela a causé un grand branle-bas. La directrice elle-même — c'était une communiste qui avait été persécutée pendant la guerre — m'a dit devant les autres, avec une morgue incroyable : « Vous ne pensez pas, puisque vous êtes seule parmi les 25 élèves à demander l'arabe, qu'on va aller vous chercher un professeur pour vous toute seule. » J'aurais aimé entrer dans cette langue, que je connaissais déjà, mais avec une pédagogie moderne et j'aurais pu alors devenir vraiment bilingue. J'ai dû faire anglais. En quatrième, j'ai reposé la question et j'ai eu la même réponse. Alors j'ai pris le grec. En troisième, j'ai redemandé l'arabe comme troisième langue et comme nous étions alors cinq ou six, on nous a amené un professeur. J'ai donc fait deux ans d'arabe avant le bac ; ce n'était pas suffisant.

*L.G. — Vous avez déjà dit que votre bilinguisme boitait des deux jambes. Qu'est-ce que vous pensez du concept de bilingue ?*

A.D. — Je voulais faire des études de philosophie. Mais j'ai cru que je ne pouvais pas le faire parce que me manquait la pratique de l'arabe littéraire, personne ne m'ayant dit que beaucoup de textes philosophiques arabes, par exemple ceux d'Averroès avaient été perdus dans l'original et

ont été restitués à partir du latin. Donc à dix-neuf ans, j'avais senti que j'avais un bilinguisme qui boitait des deux jambes. Je le regrette. Quand j'ai dit que je boitais des deux jambes, je voulais dire que je possédais le français comme langue de pensée, et non comme langue d'intériorité et d'affectivité. Il me semblait par contre que j'aurais pu être une poétesse en langue arabe. *Vaste est la prison* commence par une introduction qui s'appelle « Le silence de l'écriture ». J'y raconte pourquoi je suis restée presque dix ans sans publier, des *Alouettes naïves* à *Femmes à 'Alger*. Je montre ce que je n'avais pas encore perçu dans *L'Amour, la fantasia*. Dans ce livre, j'étais dans le rapport entre le français et l'arabe, le français m'ayant apporté la liberté du corps, à onze ans. Mais c'était aussi une tunique de Nessus. C'est-à-dire que du fait que j'ai pu échapper au voile grâce à la langue française, c'est-à-dire grâce au père dans la langue française, il est évident qu'à seize, dix-sept ans, je me concevais dehors autant en garçon qu'en fille. J'ai bien senti que tout le rapport à la féminité repassant par le désir et par l'affectivité, il fallait faire un travail sur la langue pour ramener l'autre langue. Au fond tout mon travail de vingt à quarante ans a été de rechercher cette ombre perdue dans la langue française. Il y a deux sortes de perte : il y a la perte qui vous hante et la perte que vous oubliez, l'oubli de la perte... Le terrible, c'est l'oubli de la perte. Vous avez oublié que vous n'avez pas. Mais vous avez l'ombre de ce que vous avez perdu. C'est cette ombre-là que vous ramenez dans la chair de la langue. Peut-être même que déjà, dans *ha Soif* et *Les Impatients*, romans d'extrême jeunesse, il y a eu en moi un plaisir de ramener l'espace. Il y a une ivresse de l'espace, une sorte d'ivresse du monde extérieur, pour une adolescente qui a plutôt l'habitude de vivre dans la pénombre. J'ai cru pendant longtemps que le roman était pour moi essentiellement une architecture, mais je me suis aperçue que par le glissement à l'intérieur d'une phrase, on peut glisser dans la mémoire sur dix ans, sur trente ans. Je n'ai pas eu conscience d'abord que c'était la langue, non pas perdue, mais la sonorité de la langue maternelle que je tenais à retrouver constamment dans la chair de la langue française. Ainsi dans « *Sistre* ». Mais, jusqu'à *L'Amour, la fantasia*, j'en étais là, avec ce désir de langue maternelle qu'il faut rendre sensible dans le rythme de ma phrase, quelquefois dans la chair du mot, dans les recherches d'allitérations, ou peut-être dans un certain mouvement des personnages.

L.G. — *Vaste est la prison poursuit la recherche de cette ombre perdue dans la langue ?*

A.D. — Vaste est la prison reste une écriture autobiographique mais cette fois joue sur trois langues, pas sur deux puisque la grand-mère revient, dans sa jeunesse, et que d'ailleurs « Vaste est la prison », c'est le début d'une chanson berbère. Je suis sur une double perte. Dans la scène d'ouverture du roman, tout se joue sur un mot arabe. Dans ce dernier roman, il n'y a plus seulement la nostalgie de la langue perdue. Il y a cette guerre des langues qui devient maintenant, à mon sens, la clé même du drame algérien. Elle apparaît dans la scène d'ouverture qui s'appelle « Le silence de l'écriture » et qui se lit ainsi : « Je vécus des années non vraiment de silence mais de marasme. L'écorchure dans l'oreille et le cœur, ce fut là le don de l'inconnue (d'une femme inconnue dans un hammam) dont la voix me tarauda. Par elle, la langue maternelle m'exhibait ses crocs, inscrivait en moi une fatale amertume. Dès lors, où trouver mes halliers, comment frayer un étroit corridor dans la tendresse noire et chaude ? » Or pendant longtemps la langue arabe, parce que langue savante, parce que langue de la poésie, parce que langue dans laquelle ma mère chantait sa poésie, ses poèmes andalous, était la langue du désir, la langue de l'amour. Dans l'ouverture de Vaste est la prison, je me trouve au bain maure avec ma belle-mère. Dans la dernière salle où l'on refroidit, où l'on s'habille, une amie ne veut pas rester ; elle a déjà mis son voile, il faut qu'elle parte. Ma belle-mère lui dit : « Je t'en prie, reste encore », parce que le hammam est quand même un lieu de conversations. La dame répond : « Non, je ne peux pas, l'ennemi est à la maison... » Et s'en va. Et moi je me tourne vers ma belle-mère, je lui demande : « Qui est-ce qui est chez elle ? » Alors ma belle-mère, gênée, me répond : « Mais tu sais, dans notre ville, c'est comme cela que les femmes entre elles appellent le mari : un ennemi ! ». Ma mère n'a jamais employé ce mot-là, cet usage était particulier à cette ville qui se trouve, comme par hasard, être un des lieux centraux du FIS, de l'intégrisme : une ville avec une tradition très machiste, où les femmes sont très enfermées parce que c'est à la fois une ville de plaisir, de bordels et de casernes. Les femmes bourgeoises ne peuvent pas sortir du tout, alors que dans la ville de ma mère et de mon père, les femmes mettent le voile et sont tout le temps dehors... Cette langue des femmes, ce code, m'a donné un choc terrible. Je me suis dit : « Ce n'est même pas l'expression de la haine entre les sexes, de la guerre entre les sexes. C'est plutôt l'expression de la désespérance. » Ainsi même la notion d'amour s'est trouvée perdue puisque, quand on est marié, on est marié avec un ennemi. Cela m'avait traumatisée. Je résume ce choc par « la langue maternelle exhibait ses crocs ». Dans L'Amour, la fantasia, il y a la langue française mais aussi

une force d'appel vers cette richesse symbolique de la langue maternelle non écrite. Alors que, dans *Vaste* est la prison, l'ouverture est dans cette langue, elle-même maternelle, qui a inscrit en elle une ségrégation sexuelle. Je l'ai reçu comme un coup de fouet dans les années soixante-dix. Revivant cela, je ne dis pas que je n'ai pas continué à écrire, mais je n'ai pas continué à publier — à l'époque je vivais dans l'utopie que mon écriture était là pour réparer des ponts, des ponts cassés, pour refaire le lien entre des territoires où s'étaient creusées des fondrières. Pour retrouver à travers la mémoire affective, à travers les scènes d'enfance, à travers des scènes de femmes, les chemins disparus, ceux où passe l'amour.

L.G. — *Est-ce que ce n'est pas là le rôle de l'écrivain, aujourd'hui encore ?*

A.D. — Le rôle de l'écrivain est peut-être simplement de témoigner quelquefois de blessures... Puisqu'on parle de langue, je ne conçois pas l'identité, enfin le territoire de l'Algérie, autrement que dans un triangle linguistique. Les femmes, tout au moins telles que je les restitue, dans mon histoire familiale, sont des femmes tantôt qui fuient, parce que les passages ont été cassés, tantôt qui se situent sur ces chemins vulnérables où elles ont essayé de se maintenir.

L.G. — *Cette présence, cette proximité des langues que vous avez dû comprendre, que vous avez dû assimiler, cette relation aux langues, n'est-ce pas le fondement même de l'écriture ? Retrouver une langue perdue, n'est-ce pas la démarche par excellence de l'écrivain, qui doit de toutes façons trouver sa langue ? Est-ce que cela ne vous a pas obligée à trouver votre propre langue d'écrivain ?*

A.D. — Je ne sais pas. C'est aux autres de me le dire. Si vous me poussez à remonter en amont sur ce qui m'a incitée à écrire, c'est peut-être plus complexe. Cela ne s'est pas passé simplement au niveau de la langue. C'est le rapport à l'espace, c'est le rapport au regard, c'est d'être immergée, enfant, au milieu de femmes de la famille, où l'interdit sur le corps est tellement intériorisé qu'on finit par ne plus le voir. Il y a donc ce rapport aux langues, mais aussi ce marquage sur le corps... Vous savez, il m'a fallu commencer à faire du cinéma pour brusquement, à une table de montage, voir un plan de femme avec un voile et me dire : « Mais c'est un fantôme ! » Pour moi jusque-là, ce n'était pas un fantôme, c'était la parure, le bruit du voile, les plis du voile si différents d'une femme à l'autre... J'ai eu un territoire d'enfance qui était doublement ségrégué. J'ai ressenti plus fortement d'abord la ségrégation coloniale, entre le clan

d'en face et le clan qui est le mien. Et à l'intérieur de mon clan, il y avait la ségrégation sexuelle. Cette ségrégation sexuelle a fonctionné dans un premier temps moins fortement que la ségrégation colo-maie. Mon premier roman, *La Soif*, est un roman où je dis : « Puisque j'ai le français, je vais écrire en français ». D'un air de dire : « Moi, Algérienne, j'envoie ce livre à l'autre public ». Ce n'est pas par hasard que j'ai écrit ce livre pendant une grève nationaliste, mais l'écriture du roman à ce moment-là était une sorte de jeu, de jeu-défi. Ce jeu venait aussi de mon plaisir d'être dans l'espace. Ce n'est qu'à partir du troisième et du quatrième roman que j'ai commencé à mesurer que l'espace du roman devait tenir compte également des autres interdits !

L.G. — *Est-ce que le fait d'être éloignée de votre culture, de votre pays a changé des choses dans votre propre écriture ?*

A.D. — La vraie interrogation dans mon dernier roman, et dans laquelle je suis depuis deux ans au moins, c'est comment rendre compte du sang. La conclusion de *Vaste* est la prison s'appelle « le sang de l'écriture ». Donc comment rendre compte de la violence ? L'écriture autobiographique est forcément une écriture rétrospective où votre « je » n'est pas toujours le je, ou c'est un « je-nous » ou c'est un « je » démultiplié. Mais dans *Vaste* est la prison, il y a une remontée dans le temps autobiographique et historique ; or le départ du livre était occasionné par la mort de quelqu'un de proche, inscrite au présent, une mort violente, un assassinat. Les cinquante dernières pages de ce roman portent sur cette interrogation : savoir si, écrivant en berbère ou en arabe, je pouvais davantage rendre compte de la violence, si je pouvais l'inscrire. Je ne parle pas des commentaires, je ne parle pas de l'explication, je parle du sang. Je me convertirai en six mois à n'importe quelle autre langue si elle peut rendre compte du sang. Ce n'est donc pas parce que c'est telle langue ou telle langue, c'est parce que lorsque vous arrivez devant une mort grimaçante, comment faites-vous ? Comment fait le peintre ? Comment fait l'écrivain ? Comment en rendre compte ? Il y a une sorte de pétrification, alors que l'écriture est mouvement. Et donc vous êtes là. Ce n'est pas vraiment l'effroi qui vous habite ; et vous vous dites : « Mais pourquoi je suis éloignée ? Pourquoi c'est lui et pourquoi ce n'est pas moi ? Et pourquoi je ne rentrerais pas ? Et pourquoi je n'écrirais pas là-bas ? » À deux heures d'avion de là, vous êtes pétrifiée parce que vous voulez rendre compte. Jusqu'à la fin de ce livre, j'ai vécu une interrogation que je dirais éthique...

## **TABLE DES MATIÈRES**

## TABLE DES MATIÈRES

<b>INTRODUCTION GÉNÉRALE .....</b>	<b>7</b>
------------------------------------	----------

### PREMIÈRE PARTIE

<b>DON QUICHOTTE : TEXTE, CONTEXTES, THÈMES ET PHILOSOPHIE .....</b>	<b>13</b>
--	-----------

INTRODUCTION PARTIELLE .....	14
------------------------------	----

<b>CHAPITRE1 : DON QUICHOTTE, TEXTE ET CONTEXTES .....</b>	<b>15</b>
--	-----------

1.1. LE CONTEXTE HISTORIQUE .....	15
-----------------------------------	----

1.1.1. LE CONTEXTE ESPAGNOL .....	15
-----------------------------------	----

1.1.2. LE CONTEXTE ALGERIEN .....	17
-----------------------------------	----

<b>1.1.2.1. Don Quichotte à Alger .....</b>	<b>18</b>
---	-----------

<b>1.1.2.2. Alger dans Don Quichotte.....</b>	<b>20</b>
---	-----------

1.2. Le contexte social.....	24
------------------------------	----

1.2.1. LA HIERARCHISATION DE LA SOCIETE .....	24
---	----

<b>1.2.1.1. Les nobles .....</b>	<b>25</b>
----------------------------------	-----------

<b>1.2.1.2. Les paysans.....</b>	<b>26</b>
----------------------------------	-----------

<b>1.2.1.3. Les hommes d'église.....</b>	<b>26</b>
--	-----------

1.2.2. LA CRISE ECONOMIQUE .....	28
----------------------------------	----

<b>1.2.2.1. Le banditisme catalan .....</b>	<b>29</b>
---	-----------

1.3. Le contexte littéraire .....	30
-----------------------------------	----

1.3.1 : DON QUICHOTTE, UN ROMAN CONTRE LES ROMANS .....	30
---	----

1.3.2. DON QUICHOTTE OU LA CRITIQUE DE LA LECTURE ROMANESQUE .....	34
--	----

<b>CHAPITRE 2 : DON QUICHOTTE, THÈMES ET PHILOSOPHIE .....</b>	<b>36</b>
--	-----------

2.1. DES THÈMES DONQUICHOTTESQUES .....	36
---	----

2.1.1. DON QUICHOTTE : DE LA MARGINALITE A LA FOLIE LIVRESQUE .....	36
---	----

2.1.2. LA FOLIE LIVRESQUE COMME AFFRANCHISSEMENT DE LA MARGINALITE .....	38
--	----

2.1.3. DE L'ERRANCE FICTIONNELLE A L'ERRANCE REELLE .....	39
2.1.4. LA FOLIE COMME MODALITE DE DENONCIATION .....	42
2.1.5. LA CRITIQUE DE L'EGLISE .....	44
2.1.6. LA DENONCIATION DE L'INJUSTICE .....	46
2.1.7. L'AUTODAFE OU LA CONTRAINTE MORALE .....	48
2.1.8. LA CONTRAINTE PHYSIQUE.....	50
2.1.9. LA RESISTANCE DONQUICHOTTESQUE.....	51
2.2. LE DONQUICHOTTISME : L'ESSENCE D'UNE PHILOSOPHIE .....	53
<b>CHAPITRE3 : APPROCHE STRUCTURALE DE DON QUICHOTTE.....</b>	<b>57</b>
3.1. LA STRUCTURE DE DON QUICHOTTE.....	57
3.2. LA FICTION.....	58
3.2.1. LES PERSONNAGES.....	58
<b>3.2.1.1. Don Quichotte .....</b>	<b>58</b>
<b>3.2.1.2. Sancho Pança .....</b>	<b>58</b>
<b>3.2.1.3. Dulcinée .....</b>	<b>59</b>
3.2.2. LA RELATION ENTRE LES PERSONNAGES.....	60
<b>3.2.2.1. Don Quichotte et Sancho : le maitre et le disciple.....</b>	<b>60</b>
3.3. L'ESPACE ET LE TEMPS ROMANESQUES .....	62
3.4. La narration .....	64
3.5. Les récits enchâssés.....	65
3.6. Les histoires intercalées .....	66
3.6.1. L'HISTOIRE DU CAPTIF .....	68
<b>3.6.1.1. L'organisation de la nouvelle.....</b>	<b>68</b>
<b>3.6.1.2. Les personnages .....</b>	<b>70</b>
<b>3.6.1.3. L'espace et le temps fictionnels.....</b>	<b>71</b>
a. L'espace.....	71
b. Le temps .....	71
<b>3.6.1.4. L'histoire du captif est-elle une autobiographie réelle ?.....</b>	<b>72</b>
<b>3.6.1.5. Ressemblances et dissemblances : Cervantès/Le captif .....</b>	<b>74</b>



<b>3.6.1.6. Le lien avec Don Quichotte</b> .....	<b>75</b>
3.6.2. L'HISTOIRE D'ANA FELIX.....	76
<b>3.6.2.1. L'organisation de la nouvelle</b> .....	<b>77</b>
<b>3.6.2.2. Les personnages</b> .....	<b>78</b>
<b>3.6.2.3. Le temps et l'espace fictionnels</b> .....	<b>79</b>
<b>3.6.2.4. La narration</b> .....	<b>80</b>
<b>3.6.2.5. Le lien avec Don Quichotte</b> .....	<b>80</b>
CONCLUSION PARTIELLE .....	81

## DEUXIÈME PARTIE

### **LA TRANSPOSITION DE DON QUICHOTTE DANS LA LITTÉRATURE DE LA PÉRIODE COLONIALE..... 82**

INTRODUCTION PARTIELLE.....	83
-----------------------------	----

#### **CHAPITRE1 : LA TRANSPOSITION DE L'HISTOIRE DU CAPTIF DANS EL**

<b>EULDJ, CAPTIF DES BARBARESQUES DE CHUKRI KHODJA</b> .....	<b>84</b>
--	-----------

1.1. LE REPÉRAGE INTERTEXTUEL.....	84
------------------------------------	----

1.1.1. LES INDICES PARATEXTUELS .....	85
---------------------------------------	----

<b>1.1.1.1. Le titre</b> .....	<b>85</b>
--------------------------------	-----------

<b>1.1.1.2. L'incipit</b> .....	<b>87</b>
---------------------------------	-----------

1.1.2. LES INDICES TEXTUELS.....	89
----------------------------------	----

<b>1.1.2.1. La piraterie</b> .....	<b>89</b>
------------------------------------	-----------

<b>1.1.2.2. La captivité</b> .....	<b>90</b>
------------------------------------	-----------

<b>1.1.2.3. La conversion</b> .....	<b>93</b>
-------------------------------------	-----------

<b>1.1.2.4. La désillusion</b> .....	<b>94</b>
--------------------------------------	-----------

<b>1.1.2.5. L'âge d'or espagnol</b> .....	<b>94</b>
---	-----------

<b>1.1.2.2. Espace et temps romanesques</b> .....	<b>95</b>
---	-----------

a. L'espace romanesque .....	95
------------------------------	----

b. Le temps romanesque .....	95
------------------------------	----

<b>1.1. 2.3. Les personnages</b> .....	<b>96</b>
--	-----------

a. El Euldj.....	96
b. Zineb/Zoraide .....	97
c. Ismail Hadji .....	97
<b>1.1.2.4. La narration .....</b>	<b>98</b>
<b>1.1.2.5. Les pratiques transformationnelles .....</b>	<b>99</b>
a. La transposition diégétique.....	99
b. La transposition pragmatique .....	100
c. La transformation sémantique .....	100
<b>CHAPITRE2. DON QUICHOTTE DANS LE SOMMEIL DU JUSTE DE MOULOU</b>	
<b>MAMMERI : MYTHE OU STÉREOTYPE ?.....</b>	<b>102</b>
2.1. LE REPERAGE INTERTEXTUEL.....	104
2.1.1. DON QUICHOTTE DANS LE PARATEXTE .....	104
2.1.2. DON QUICHOTTE DANS LE TEXTE .....	104
<b>2.1.2.1. Les références directes .....</b>	<b>104</b>
<b>2.1.2.2. Les références indirectes .....</b>	<b>106</b>
a. La lecture romanesque .....	106
b. La confusion entre la réalité et la fiction.....	107
c. L'autodafé.....	108
d. La désillusion.....	109
<b>2.1.1.3. Espace et temps romanesques.....</b>	<b>110</b>
<b>2.1.1.4. Les personnages .....</b>	<b>111</b>
a. Raveh et/ou Don Quichotte .....	111
b. Le père.....	113
c. Arezki .....	113
<b>2.1.1.5. Les pratiques transformationnelles .....</b>	<b>115</b>
a. La transposition diégétique.....	115
b. La transformation pragmatique .....	116
c. La transformation sémantique .....	117
a-1. Le critère de la (dé)motivation.....	117

a-2. La valorisation .....	118
<b>CHAPITRE 3 : LES FONCTIONS DE LA TRANSPOSITION DE DON QUICHOTTE DANS LA LITTÉRATURE DE LA PÉRIODE COLONIALE .....</b>	<b>121</b>
3.1. LA FONCTION IDÉOLOGIQUE .....	121
3.1.1. LE CHOC CULTUREL ENTRE COLONISE ET COLONISATEUR .....	122
3.1.2. LE REPLI IDENTITAIRE DE L'AUTOCHTONE.....	126
3.1.3. LE COMBAT CONTRE LA POLITIQUE DE L'ASSIMILATION.....	129
3.2. LA FONCTION SOCIALE .....	133
3.2.1. LA STEREOTYPIE COMME PROCEDE D'EXCLUSION SOCIALE .....	134
3.2. 2. ZORAIDE/DULCINEE : FIGURES DE LA CONDITION FEMININE EN ALGERIE.....	136
CONCLUSION PARTIELLE .....	141

## TROISIÈME PARTIE

<b>LA TRANSPOSITION DE DON QUICHOTTE DANS LA LITTÉRATURE DE LA PÉRIODE POST-COLONIALE .....</b>	<b>142</b>
INTRODUCTION PARTIELLE .....	143
<b>CHAPITRE1 : LA TRANSPOSITION DE DON QUICHOTTE DANS LA LITTÉRATURE DE « L'URGENCE » .....</b>	<b>144</b>
1.1. ASSIA DJEBAR : <i>VASTE EST LA PRISON</i> .....	144
1.1.1. LE REPERAGE INTERTEXTUEL .....	144
<b>1.1.1.1. Les indices paratextuels .....</b>	<b>144</b>
<b>1.1.1.2. Les indices textuels.....</b>	<b>145</b>
1.1.1.2.1 Des thèmes donquichottesques .....	145
a. L'enfermement.....	145
b. La liberté .....	147
c. L'exil forcé.....	<b>148</b>
1.1.1.2.2. LES PERSONNAGES .....	149
a. Zoraide.....	149
b. Le captif.....	150

<b>c. Don Quichotte .....</b>	<b>150</b>
1.1.1.2.3. La narration.....	151
1.1.1.2.4. Les pratiques transformationnelles.....	153
a. La transposition diégétique.....	153
b. La transformation pragmatique.....	154
d. La transposition sémantique.....	155
a. La motivation.....	156
b. La valorisation du personnage féminin .....	156
1.2. YOUNIL : <i>L'ŒIL DU CHACAL</i> .....	157
1.2.1. DON QUICHOTTE DANS LE PARATEXTE .....	159
1.2.2. DON QUICHOTTE DANS LES TROIS MICRO-RECITS .....	162
<b>1.2.2.1. Thèmes et motifs donquichottesques.....</b>	<b>163</b>
a. La lecture romanesque .....	163
b. La confusion entre la réalité et la fiction.....	164
<b>1.2.2.2. Les personnages .....</b>	<b>167</b>
a. Dulcinée : la parole dévoilée .....	167
b. Un « Don Quichotte » stéréotypé .....	168
<b>1.2.2.3. Espace et temps romanesques.....</b>	<b>170</b>
<b>1.2.2.4. Les pratiques transformationnelles .....</b>	<b>170</b>
a. La transposition diégétique.....	171
b. la transposition pragmatique.....	171
c. La transformation sémantique .....	171
<b>CHAPITRE 2 : LA THEÂTRALISATION DE DON QUICHOTTE DANS L'HOMME QUI N'Y ETAIT POUR RIEN DE M'HAMED BENGUETTAF .....</b>	<b>173</b>
2.1. LE REPÉRAGE INTERTEXTUEL.....	174
2.1.1. DON QUICHOTTE DANS LE PARATEXTE .....	174
2.1.2. DON QUICHOTTE DANS LE TEXTE .....	177
<b>2.1.2.1. Thèmes donquichottesques.....</b>	<b>177</b>
a. La folie livresque .....	177

b. Le délire .....	180
c. L'errance.....	180
2.2.2. LA TRANSPOSITION D'AVENTURES DONQUICHOTTESQUES .....	181
<b>2.2.2.1. L'aventure des moulins à vent.....</b>	<b>181</b>
<b>2.2.2.2. L'épisode des bandits catalans.....</b>	<b>183</b>
2.2.3. LES PERSONNAGES.....	184
<b>2.2.3.1. Quichott.....</b>	<b>185</b>
<b>2.2.3.2. L'Enfant .....</b>	<b>186</b>
<b>2.2.3.3. Rossinante .....</b>	<b>187</b>
<b>2.2.3.4. Pancho .....</b>	<b>188</b>
<b>2.2.3.5. Miranda, l'ombre de Dulcinée.....</b>	<b>190</b>
<b>2.2.3.6. Le barbier.....</b>	<b>192</b>
2.2.4. LA RELATION ENTRE LES PERSONNAGES.....	193
2.2.5. TEMPS ET ESPACE DRAMATIQUES.....	194
<b>a. Le temps de la pièce.....</b>	<b>194</b>
<b>b. L'espace dramatique .....</b>	<b>194</b>
b-1. Le village de Vachance.....	194
b-2. Le Motel du ch <sup>^</sup> teau .....	195
2.2.6. LA NARRATION .....	196
2.2.7. LES PRATIQUES TRANSFORMATIONNELLES.....	197
<b>2.2.7.1. La transposition diégétique.....</b>	<b>197</b>
<b>2.2.7.2. La transformation pragmatique.....</b>	<b>198</b>
<b>2.2.7.3. La transformation sémantique .....</b>	<b>198</b>
<b>CHAPITRE3 : LES ENJEUX DE LA TRANSPOSITION DE DON QUICHOTTE</b>	
<b>DANS LA LITTÉRATURE POST-COLONIALE.....</b>	<b>200</b>
3.1. ASSIA DJEBAR : <i>VASTE EST LA PRISON</i> , YOUNIL : <i>L'ŒIL DU CHACAL</i> .....	200
3.1.1. L'ENJEU POLITIQUE.....	200
<b>3.1.1.2. Zoraïde et Dulcinée dans la littérature de l'urgence.....</b>	<b>201</b>
<b>3.1.1.3. Zoraïde et Dulcinée : figures de l'engagement politique .....</b>	<b>203</b>

<b>3.1.1.4. Zoraïde et Dulcinée : figures du dialogue interculturel.....</b>	<b>205</b>
3.1.2. L'ENJEU SOCIAL.....	206
<b>3.1.2.1. Zoraïde et Dulcinée et la condition féminine en Algérie.....</b>	<b>207</b>
<b>3.1.2.2. Zoraïde : figure de l'écrivaine algérienne .....</b>	<b>208</b>
3.2. M'HAMED BENGUETTAF : <i>QUICHOTT, L'HOMME QUI N'Y ETAIT POUR RIEN</i> .....	211
3.2.1. L'ENJEU SOCIALE.....	211
<b>3.2.1.1. La figure de l'enfant maltraité .....</b>	<b>211</b>
<b>3.2.1.2. La figure de la femme délinquante.....</b>	<b>213</b>
<b>3.2.1.3. Quichott : figure de l'intellectuel marginalisé.....</b>	<b>214</b>
3.2.2. L'ENJEU IDEOLOGIQUE.....	217
<b>3.2.2.1. Quichott : un « don Quichotte » désengagé.....</b>	<b>217</b>
<b>3.2.2.2. Quichott et l'idéologie religieuse.....</b>	<b>219</b>
CONCLUSION PARTIELLE .....	221
<b>CONCLUSION GÉNÉRALE.....</b>	<b>222</b>
<b>BIBLIOGRAPHIE.....</b>	<b>228</b>
<b>ANNEXES .....</b>	<b>234</b>

## **Titre : La transposition de Don Quichotte dans la littérature algérienne d'expression française**

### **Résumé :**

Ce travail de recherche s'inscrit dans le champ de la littérature comparée. Son hypothèse part du principe que le roman de Cervantès et ses figures principales, notamment Don Quichotte, Dulcinée, Zoraïde et le capitaine captif sont transposées massivement dans la littérature algérienne d'expression française. Ces figures sont reprises souvent comme des stéréotypes transcendant le temps et l'espace pour expliquer la condition humaine.

Nous corpus embrasse pratiquement tous les genres de la littérature algérienne d'expression française. Il inclut l'œuvre de Miguel de Cervantès *Don Quichotte de la Manche* traduit en français par Louis Viardot et cinq œuvres isolées : trois romans-*El Euldj, captif des barbaresques* de Khodja Chukri, *Le Sommeil du juste* de Mammeri Mouloud, *Vaste est la prison* De Djébar Assia-, un recueil de nouvelles -*L'Œil du chacal* de Younil-et une pièce de théâtre *Quichott, l'homme qui n'y était pour rien* de M'Hamed Benguettaf.

Au moyen d'une analyse intertextuelle et comparative, ce travail met à jour, le réseau de correspondance qui relie ces textes au roman de Cervantès. Du point de vue méthodologique, est poursuivie une étude diachronique traitant la transposition de Don Quichotte dans la littérature de la période coloniale et postcoloniale. Cette approche vise à étudier l'évolution de la présence de l'héritage donquichottesque dans chaque période et d'en comprendre les enjeux multiples, à la fois esthétiques, idéologiques et philosophiques.

Mots clés : Don Quichotte, Mythe, stéréotype, transposition, colonial, postcolonial.

## **Title: The transposition of Don Quixote in French-speaking Algerian literature**

### **Summary:**

This research work is in the field of comparative literature. His hypothesis assumes that Cervantes' novel and its main figures, notably Don Quixote, Dulcinea, Zoraïde and the captive captain, are massively transposed into French-speaking Algerian literature. These figures are often taken as stereotypes transcending time and space to explain the human condition.

We corpus embraces virtually every genre of French-speaking Algerian literature. It includes the work of Miguel de Cervantes *Don Quixote of the Channel* translated into French by Louis Viardot and five isolated works: three novels-*El Euldj, captive barbarism* Khodja Chukri, *The Sleep of the Right* Mammeri Mouloud, *Vast is the prison* From Djébar Assia-, a collection of short stories - *The Eye of Younil's Jackal* - and a Quichott play, the man who had nothing to do with M'Hamed Benguettaf.

By means of an intertextual and comparative analysis, this work updates the network of correspondence that links these texts to the novel by Cervantes. From a methodological point of view, a diachronic study dealing with the transposition of Don Quixote in colonial and postcolonial literature is pursued. This approach aims to study the evolution of the presence of the quixotic inheritance in each period and to understand the multiple stakes, at the same time aesthetic, ideological and philosophical.

Key words : Don Quixote, myth, stereotype, transposition, colonial, postcolonial.

## **العنوان : "اسقاطات "دون كيشوت" في الادب الجزائري المكتوب باللغة الفرنسية "**

### **المخلص :**

يندرج هذا العمل البحثي في حقل الادب المقارن و تنطلق فرضيته من المبدأ القائل إن سارفنتس و شخصياته الاساسية ، ومنها على الخصوص : دون كيشوت ، دولسيني ، زريد و القبطان الاسير قد تم اسقاطها بكثافة في الادب الجزائري المكتوب باللغة الفرنسية . فهذه الشخصيات تستعاد غالبا بوصفها نماذج بشرية تتعالى على الزمان و المكان ، بغيت تفسير الشرط الانساني.

تشمل مدونتنا عمليا كل اجناس الادب الجزائري المكتوب باللغة الفرنسية .انها تضم عمل ميغال دي سارفنتس ، دون كيشوت دي لامانشا ، مترجما الى الفرنسية على يد لويس فياردو ، اضافة الى خمس اعمال منتقاة : ثلاث روايات "العلاج اسير البرباريسك " لشكري خوجة " نومة العادل" لمولود معمري و "فسيح هو السجن " لاسيا جبار .ومجموعة قصصية "عين ابن أوى " ليونيل ، و مسرحية بعنوان " كيشوت ، الرجل الذي لا علاقة له بالآخر " لمحمد بن قطاف .

فمن خلال تحليل تناسي ومقارن ، يكشف هذا البحث عن شبكة التراسل التي تربط هذه النصوص برواية سارفنتس . ومن الناحية المنهجية اعتمد البحث على دراسة دياكرونية عالجت اسقاطات دون كيشوت في الادب الاستعماري وما بعد الاستعماري . فهذه المقاربة تسعى الى دراسة تطور حضور الارث الدون كيشوتي في كل من المرحلتين ، و ادراك الرهانات المتعددة ، الجمالية و الايديولوجية و الفلسفية ، في آن واحد .

**كلمات مفتاحية :**دون كيشوت ، أسطورة ، صورة نمطية ، اسقاط ، استعماري ، ما بعد استعماري