

République Algérienne Démocratique et Populaire
Ministère de l'Enseignement Supérieur et
de la Recherche Scientifique
Université Abderrahmane Mira – Béjaïa



Faculté des Lettres et des Langues
Département de français

Mémoire de Master

Option : Littérature et Approches Interdisciplinaires

Intertextualité et hybridité générique dans
Amours et Aventures de Sindbad le Marin
de Salim BACHI

Présenté par :

DAHMANI Rahma

Le jury :

Mr SLAHDJI Dalil **Président**

Mlle BELHOCINE Mounya **Directrice de recherche**

Mr SIDANE Zahir **Examineur**

Année 2018/2019.

Remerciement

Tout d'abord, je tiens à adresser mes profondes reconnaissances à ma directrice de recherche Mlle BELHOCINE Mounya, qui a fait preuve de disponibilité et d'écoute tout au long de mon travail, et qui m'a encouragé afin de mener à terme cette recherche, pour tous ses conseils et son soutien.

Je tiens également à remercier les membres de jury qui ont accepté d'évaluer mon travail de recherche.

Je tiens aussi à remercier mes amis : Hamida, Souhila, Yasmine, Fatima, Sinia, Samira, Lynda, Salma, Samih, et Malika pour leur soutien et leur encouragement permanent.

Mes remerciements les plus distingués à toute ma famille et mes proches dont ma cousine Soraya Zeboudj pour leur soutien moral et leur patience.

Mes remerciements sont aussi adressés à tous mes enseignants du département de français, notamment Mr Zouranene, et Mlle Nasri.

Dédicace

Je dédie ce travail
À maman et mon papa,
À mon frère et mes sœurs,
À Hamida et Lynda,
Yasmine et Fatima,
À Samih et à tous mes cousins et cousines,
À toute ma famille,
Et mes camarades du groupe 1 :
Littérature et approches interdisciplinaires

Sommaire

Introduction générale	01
Chapitre 1 : les indicateurs paratextuels	08
1. L'analyse de l'appareil titulaire	09
2. Première de couverture	14
3. Quatrième de couverture	17
4. Les remerciements... ..	19
Chapitre 2 : Autour de l'œuvre de Bachi : analyse hypertextuelle et intertextuelle pour une perspective générique.....	21
1. Analyse des pratiques hypertextuelles... ..	22
a. La parodie	23
b. Le travestissement.....	25
c. La transposition.....	29
d. Un Antiroman... ..	40
2. Analyse intertextuelle	44
a. L'allusion... ..	44
b. La référence	45
Chapitre 3 : Contamination générique des personnages	47
1. Sindbad VS anti-Sindbad : analyse sémiologique.....	49
a. Personnage-référentiel	50
b. Personnage embrayeur.....	50
c. Personnage anaphore	51
2. Analyse comparative des deux Sindbad... ..	55
a. Le Sindbad du roman : un anti-héros ?	56
b. Le Sindbad du conte : un héros ?	61
c. La liminalité de Sindbad.....	64
3. L'analyse des personnages secondaires : pour une perspective générique	66
Chapitre 4 : Esthétique fragmentaire et hybridité générique	74
1) Les enjeux d'une esthétique fragmentaire	75
a. Temps et fragmentation... ..	77
b. L'Analepse	77
c. L'Ellipse... ..	78
2. Hybridité générique.....	78

a. Du conte au roman.....	80
b. Une coprésence générique.....	83
3. Réécriture du conte : vers un récit fantastique.....	94
Conclusion générale	96
Bibliographie	99
Annexes.....	103

Introduction générale

La littérature algérienne contemporaine d'expression française a connu un énorme changement avec l'émergence de nouveaux écrivains qui s'engagent à peindre la réalité sociale et politique du pays. Dès lors, la littérature témoigne d'un changement qui a bousculé la pensée littéraire en rompant avec le conformisme traditionnel, pour embrasser une nouvelle poétique qui échappe à toute catégorisation générique. La littérature de ces dernières décennies a connu enrichissement textuel qui a marqué plusieurs écrivains, comme Kamel Daoud, Rachid Boudjedra et Salim Bachi, qui usent du patrimoine littéraire pour servir leurs œuvres. Ainsi, ces derniers développent une nouvelle forme d'écriture qui déstabilise l'uniformité du récit, en inscrivant l'œuvre dans une sphère multi-générique, qui déploie une nouvelle esthétique marquée par la transgression des codes génériques.

En somme, ces écrivains exploitent la littérature pour rendre compte du vécu amère de la société, tout en exprimant leurs attachements à la littérature générale dont les grands classiques à l'exemple du recueil des *Mille et Une Nuits*. Salim Bachi fait parti de cette mouvance d'écrivains des années 2000, qui affiche une grande volonté à peindre le réel, à travers un bouleversement stylistique, qui tend à reconstruire le présent chaotique de l'Algérie. Auteur de plusieurs romans, Bachi est un romancier né en 1971 à Alger. Il grandit à Annaba dans l'Est algérien et poursuit ses études à l'université de la Sorbonne. En 2001, il publie son premier roman intitulé *Le chien d'Ulysse*, grâce auquel il obtient le prix **Goncourt** du premier roman.

La quasi-totalité de ses œuvres a connu de grands succès, et a été objet de plusieurs critiques universitaires. Cela dit, peu d'études ont été menées sur son roman intitulé *Amours et Aventures de Sindbad le Marin* (édition Gallimard, 2010) qui provoque dès la lecture du titre un effet de reconnaissance (au niveau de l'intertexte *Sindbad le Marin*), et qui pourrait servir à une étude intertextuelle. Cela dit, plusieurs de ses écrits (*le dernier été d'un jeune homme*, ainsi que *tuez-les tous*) ont déjà fait l'objet d'une recherche intertextuelle ; néanmoins, l'œuvre sur laquelle nous portons notre attention, n'a servi qu'à un nombre limité d'étude littéraire, et ce, malgré les indices flagrants qui relient l'œuvre de Bachi aux conte *des Mille et Une Nuits*, et qui se manifestent dès le paratexte.

Le roman relate les mésaventures d'un commerçant, surnommé Sindbad, qui de retour de Marseille, rencontre un vieil homme mystérieux, en compagnie de son chien. Influencé par les contes de son enfance, le personnage s'invente une histoire fantastique, prenant l'étranger pour l'un des sept Dormants d'Éphèse. Tout au long de la narration, Sindbad ne cessait de s'interroger sur l'identité de cet homme, voulant à tout pris élucider cette énigme qui le tourmente depuis leur rencontre. Néanmoins, l'étranger n'avait aucun souvenir de sa vie antérieure ; c'est pourquoi il fut invité par Sindbad qui lui conta ses aventures de jeunesse :

Né dans un pays où les guerres se succédaient, Sindbad devint très vite un orphelin sans ambition, insoucieux et passif. Ayant dilapidé la fortune léguée par son père, le personnage sombre dans la désolation, après quoi il décide de quitter clandestinement son pays, en devenant un voyageur sans papier « un harraga ». Cependant, à travers ce comportement désenchanté, Sindbad tente de dénoncer les conflits qu'il a vécus au pays des atrocités :

« Tous les jours, dit Sindbad. Tous les jours un fou actionne son engin au milieu de la foule. C'est un sport national. Une coutume locale ». (Bachi, 2010 :44)

« Mon enfance perdue à Carthago, l'ignoble ville, me refusait la plupart des enchantements réservés à une jeunesse insouciante. J'avais connu la guerre et ses horreurs ». (Bachi, 2010 : 102)

C'est ainsi qu'il entame son périple parsemé d'embuches, à la recherche du bonheur inachevé. Dès son arrivée à Cetraro, il commence à travailler dans un champ de tomate où il fut victime d'esclavagisme, mais séduit par la charmante Vitalia, Sindbad s'engage dans une relation d'adultère avec l'épouse du célèbre Carlo Moro, qui finit par assassiner sa femme. Errant d'une ville à une autre, d'une femme à une autre, ce personnage fiévreux se fixe un objectif qui accélère sa déchéance *« vivre vite, partir loin, aimer le plus, tel est mon programme »* (Bachi, 2010 : 83).

Dès son retour à Carthago, Sindbad fut jeté en prison, inculpé d'empoisonnement et de trahison, néanmoins il fut libéré quelques temps après, pour être exilé en France, interdit de franchir le sol algérien. C'est ainsi que Sindbad s'engage dans un commerce illicite, vivant toujours dans le noir.

Notre présente étude sur la poétique de l'intertextualité dans le roman de Salim Bachi, vise à rétablir les liens qui se tissent entre le conte de *Sindbad le Marin et Amours et aventures de Sindbad le Marin*, qui se présente comme un terrain favorable pour l'expérimentation du genre.

Dès le titre, l'auteur nous fait voyager à travers le temps, et nous installe devant le merveilleux du conte des *Mille et Une Nuits*. Cet effet de reconnaissance, ne peut qu'attirer l'œil du lecteur qui s'attendrait à une réécriture du conte. De plus, qu'il expose des indices qui illustrent l'uniformité du récit qui se métamorphose au fur à mesure.

Bachi s'emparerait ainsi de la figure héroïque du conte, qui « *par la grâce du roman, renaît sous les traits d'un jeune homme aventureux et espiègle, dans l'Algérie d'aujourd'hui soumise aux caprices de Chafouin 1^{er}* »¹. Tout au long du roman, l'auteur donne une impression de renaissance : « *moi je suis un homme neuf dans un pays neuf* » (Bachi, 2010 : 17), ce qui renforce l'hypothèse de réécriture, en interprétant l'œuvre comme étant l'hypertexte (le texte B) du conte (hypotexte (texte A)).

Le choix de ce corpus relève tout d'abord de notre passion pour la littérature classique qui a fasciné l'humanité depuis des siècles, notamment les contes des *Mille et Une Nuits* ; mais aussi du fait que le texte est un terrain qui se prête à développer l'analyse des genres.

Notre étude est une lecture intertextuelle d'*Amours et aventures de Sindbad le Marin*, vu la manifestation de plusieurs éléments qui renvoient au concept d'intertextualité à travers toute l'œuvre de Bachi, et qui pourrait servir notre objectif de recherche.

Afin d'analyser cette pratique; nous sommes dans l'obligation de passer par un détour théorique sur la notion de l'intertextualité, afin de porter quelques éclaircissements à cette pratique, et de même encadrer notre champ d'étude. Ainsi, Natalie Piegay-Gros définit l'intertextualité comme étant :

¹ Bachi, Salim, *Amours et aventures de Sindbad le Marin*, 2010, quatrième de couverture.

Le mouvement par lequel un texte réécrit un autre texte, est l'intertexte l'ensemble des textes qu'une œuvre répercute, qu'il se réfère à lui in absentia ou l'inscrive in praesentia. C'est donc une catégorie générale qui englobe les formes aussi diversifiées que la parodie, le plagiat, la réécriture, le collage... Cette définition englobe aussi des relations qui peuvent donner lieu à une forme précise- la citation, la parodie, l'allusion...- ou à une intersection ponctuelle et infime, ou encore à un lien lâche pressenti entre deux textes, qui demeurent difficilement formalisable. (1996 : 07)

C'est avec les travaux de Julia Kristeva sur l'œuvre de Bakhtine que la notion d' « *intertextualité* » apparaît pour la première fois dans son ouvrage intitulé *Le mot, le dialogue et le roman*. Pour elle :

[...] l'axe horizontal (sujet-destinataire) et l'axe vertical (texte contexte) coïncident pour dévoiler un fait majeur : le mot (le texte) est un croisement de mots (de textes) où on lit au moins un autre mot (texte). Chez Bakhtine d'ailleurs, ces deux axes, qu'il appelle respectivement dialogue et ambivalence, ne sont pas clairement distingués. Mais ce manque de rigueur est plutôt une découverte que Bakhtine est le premier à introduire dans la théorie littéraire : tout texte se construit comme mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte. A la place de la notion d'intersubjectivité s'installe celle d'intertextualité, et le langage poétique se lit, au moins comme double. (1969 : 84-85)

Toutefois, Gérard Genette réussit à proposer une terminologie complète qui décrit cinq relations transtextuelles : l'intertextualité (relation de coprésence entre différents textes), hypertextualité (toute forme de transformation où d'imitation que subit le texte B appelé *hypertexte*), paratextualité (relation entre le texte et son paratexte), l'architextualité qui consiste en une « *relation tout à fait muette, que n'articule, au plus, qu'une mention paratextuelle [...] de pure appartenance taxinomique* » (Genette, 1982 :10) ; ainsi que la métatextualité qui est une relation de commentaire unissant un texte à un autre.

A la réception de l'œuvre de Bachi, le lecteur peut être troublé par la dimension dissidente de son contenu qui désempare le lecteur face à cette écriture peu- coutumière. Cette esthétique transgressive déstructure la forme du texte qui échappe désormais à toute forme de catégorisation générique. Ainsi, une écriture qui s'articule dans l'enchevêtrement des codes génériques, semble s'être emparée du récit, qui malgré l'étiquette collée sur la couverture préserve son caractère absurde. C'est pourquoi, nous proposons d'analyser l'écriture intertextuelle de Bachi qui semble à priori préserver ses caractéristiques liés au genre initial, afin de démonter l'impact de ce procédé au niveau de l'hétérogénéité générique. D'ailleurs, de

nombreuses études ont démontré que le « dialogisme » joue un rôle fondamental dans la structure du récit. Ainsi, Julia Kristeva affirme que « *tout texte se construit comme une mosaïque de citations, tout texte est absorption d'un autre texte* » (1969 : 85). De ce fait, on peut comprendre que toute réalisation est en connexion avec d'autres œuvres dont elle emprunte les éléments, et de même la structure formelle ; c'est pourquoi nous avons été amenés à nous poser la problématique suivante :

Comment l'écriture intertextuelle de Bachi bouleverse-t-elle la structure formelle du roman ?

Notre hypothèse serait que l'intertextualité opérée dans ce récit est à l'origine de l'hybridité générique du roman, tant le procédé employé déstabilise la forme de l'œuvre.

Le choix de la théorie de Genette relève de notre objectif de recherche, tant l'intertextualité prend en charge les différentes relations entre les textes littéraires, ce qui répond aux besoins de notre travail de recherche.

Afin de mener à bien ce travail, nous le diviserons en quatre chapitres : le premier intitulé « *les indicateurs paratextuels* », serait consacré à l'analyse des différents indices paratextuels, qui marque la rupture avec l'esthétique de la littérature classique, et de même, au repérage des liens entre le roman de Bachi et le conte de *Sindbad le Marin*. Le deuxième chapitre, intitulé « *autour de l'œuvre de Bachi, hypertexte et intertexte pour une perspective générique* » nous servira à identifier les différents procédés qui délibérément, ont contribué à l'instabilité formelle de ce récit, et surtout comprendre comment la transformation de l'hypotexte déstructure la logique romanesque traditionnelle. Le troisième chapitre nommé « *contamination générique des personnages* », nous permettra de vérifier comment les personnages affectent la structuration formelle d'*Amours et aventures de Sindbad le Marin*, et de même comparer entre les figures des deux genres (roman/conte). Quant au dernier chapitre qui porte le nom d'« *esthétique fragmentaire et hybridité générique* », serait pour nous l'occasion d'analyser l'écriture fragmentaire de Bachi, qui abolit les frontières entre le réalisme et l'absurde ; pour se consacrer ensuite à l'énumération des différents genres que nous avons décelé, suite à cette modeste analyse.

PREMIER CHAPITRE :
Les indicateurs paratextuels

Un texte littéraire est toujours enveloppé de différentes données verbales ou iconiques, qui servent à présenter l'œuvre. Etant au service du texte, le paratexte est un lieu stratégique qui illustre l'écriture de l'auteur, tout en guidant le lecteur dans son activité de décodage. C'est un appareil extratextuel, qui sert à orienter le lecteur pendant la lecture, étant donné qu'il se charge d'un vouloir-dire, qui délivre des informations sur les stratégies d'écriture opérées dans l'œuvre. C'est pourquoi, il nous semble pertinent d'entreprendre une analyse paratextuelle de notre corpus afin de déceler l'hybridité générique qui marque l'esthétique de notre corpus, dès son seuil. Notre recours à cette analyse est lié au fait que le roman de Bachi se caractérise par une écriture intertextuelle qui se matérialise au niveau scripturaire, par la superposition des codes génériques qui rendent l'activité de décodage forte complexe. A cet égard, le roman semble répondre pleinement aux critères de la désorganisation et de l'hétérogénéité, ce qui pourrait générer un texte atypique.

Pour concrétiser notre investigation générique, nous allons tenter d'explorer l'univers paratextuel, comme lieu stratégique qui renferme différents indices, pouvant nous informer sur la superposition des codes génériques dans *Amours et aventures de Sindbad le Marin*. Cette étape va nous permettre de décoder et de déchiffrer les différentes composantes externes à ce récit, afin de comprendre l'esthétique du roman.

La paratextualité est la seconde relation transtextuelle citée par Genette, qui se charge d'exposer les rapports reliant texte et paratexte, ce qui assure la réalisation du contrat de lecture. Cette dernière est subdivisée en deux catégories, l'une appelée *péritexte* et l'autre *épitexte* :

Le second type est constitué par la relation, généralement moins explicite et plus distante, que, dans l'ensemble formé par une œuvre littéraire, le texte proprement dit entretient avec ce que l'on ne peut guère nommer que son paratexte : titre, sous-titre, intertitres ; préfaces, postfaces, avertissements, avant-propos, etc. ; notes marginales, infrapaginales, terminales ; épigraphes ; illustration ; prière d'insérer, bande, jaquette, et bien d'autres types de signaux accessoires, autographes ou allographes, qui procurent au texte un entourage(variable) et parfois un commentaire, officiel ou officieux, dont le lecteur le plus puriste et le moins porté à l'érudition externe ne peut pas toujours disposer aussi facilement qu'il le voudrait et le prétend. (Genette, 1987 :10)

Genette distingue ainsi, deux types de paratexte, d'abord le paratexte externe que l'on trouve sur la première et la quatrième de couverture tel que le titre, indication

générique, le résumé, nom de l'auteur ; et le paratexte interne tel que les intertitres, la préface, la dédicace, l'incipit...etc. En total, c'est « *tout ce qui désigne le livre comme produit à acheter, à consommer, à conserver en bibliothèque, tout ce qui le situe comme une sous classe de la production imprimée, à savoir le livre, et plus particulièrement le roman* » (Mitterrand, 1979 : 89).

De plus, il considère le périphrase éditorial comme cette « *zone [...] qui se trouve sous la responsabilité directe et principale (mais non exclusive) de l'éditeur [...] le mot zone indique que le trait caractéristique de cet aspect du paratexte est essentiellement spatial et temporel* ». (Genette, 1987 : 21)

En somme, nous nous intéresserons dans notre présent recherche à l'analyse des divers éléments qui entourent le texte à savoir, le titre, la première de couverture, et la quatrième de couverture, que Gérard Genette appelle « périphrase », et qui constitue une clé interprétative, pouvant nous informer sur l'esthétique opérée. Pour bien mener notre travail, nous allons recourir à l'ouvrage de Genette intitulé *Seuils*, ainsi que l'article d'Henri Mitterrand qui porte sur *Les titres des romans de Guy Des Cars*.

Toutefois, il est indispensable de rappeler que le choix de ces composantes paratextuelles se fait, en prenant en considération les attentes et les intérêts du public, qui joue un rôle primordial dans le succès de l'œuvre, ce qui rend notre tâche plus complexe vu la non-fiabilité de ce terrain, qui prend en considération les attentes du lecteur.

Amours et aventures de Sindbad le Marin est accompagné d'un paratexte significatif qui illustre l'esthétique transgressive de l'auteur. C'est dans cette perspective qu'il nous semble intéressant de se focaliser sur le paratexte externe, qui répond majoritairement aux besoins de notre objectif de recherche. De ce fait, nous analyserons le titre, la première de couverture ainsi que la quatrième de couverture, afin d'identifier l'hybridité générique qui se manifeste dès cette « zone éditoriale », ainsi que le lien de notre corpus avec le conte de *Sindbad le Marin*.

1) L'analyse de l'appareil titulaire

L'appareil titulaire est l'élément le plus important du paratexte, puisqu'il sert d'une part à l'identification de l'œuvre, et d'autre part à présenter le contenu de celle-ci. En effet, le titre constitue le premier contact entre le roman et le lecteur,

puisque ce dernier, avant même de lire l'œuvre, commence par lire son titre, c'est pourquoi son choix exige une certaine vigilance.

L'analyse du titre est l'une des tâches les plus complexes, notamment dans notre cas, où nous sommes en présence d'un titre mixte, composé d'éléments rhématique ; et thématiques. En effet, comme nous pouvons le constater au premier contact, le titre de Bachi semble refléter à la fois le(s) genre(s) du récit, mais également son contenu. Ce modèle titulaire annoncerait la présence de trois codes génériques, dont le roman d'amour, le récit de voyage, et le conte, inscrivant ce titre dans la catégorie **objectal**.

Entretien une relation fusionnelle avec le livre, le titre occupe une fonction très importante, dans la mesure où il guide et oriente le lecteur dans son activité de décodage. C'est pourquoi, Henri Mitterrand nous propose dans son article portant sur l'étude *des titres de Guy Des Cars*, une analyse titrologique qui s'articule autour de trois fonctions majeures. En somme, *Amours et aventures de Sindbad le Marin* semble remplir les fonctions citées par Mitterrand (fonction dénomminative, incitative, idéologique). En plus des différents modèles de structure du texte, ainsi que l'intertexte du titre ; s'inscrit par excellence dans la catégorie des titres mixtes (rhématique/thématique), que nous allons confirmer au fur à mesure.

a-1 La fonction dénomminative

Le titre de BACHI désigne l'ensemble du texte qui le suit. Il s'agit d'un titre désignatif, puisque l'auteur narre les quêtes et les aventures de *Sindbad*. Effectivement, la narration porte sur les voyages du personnage principal, depuis son départ clandestin, jusqu'à son retour conditionné au bled, en nous faisant part des rencontres qu'il a accumulés au fil de ses voyages.

En somme, Leo Hoek nous propose deux sortes de titres. Le premier est dit « *subjectal* », lié au contenu et le second « *objectal* », qui désigne le texte comme objet. *Amours et aventures de Sindbad le Marin* sollicite plus d'attention, puisqu'il y a omniprésence du titre **objectal** et **subjectal**.

1- Titre subjectal

Le titre de Bachi renvoie d'abord à la thématique de l'œuvre, puisque le roman est effectivement orienté en fonction de l'appareil titulaire. Ainsi, le lecteur peut prédire le contenu du roman au contact du paratexte notamment du titre et du résumé.

2- Titre objectal

Le mot *Aventures* qui accompagne le titre, évoque chez le lecteur une autre représentation générique que celle citée sur la première page de couverture « roman ». Ainsi, il pourrait être perçu avant tout comme un récit de voyage, c'est-à-dire « un objet » au sens générique ; d'autant qu'il est suivie du mot « amours », qui d'une autre part, inspire un autre sous-genre romanesque (roman d'amour).

a-2 Une fonction incitative

Il s'agit ici, de la fonction pragmatique à double rôle :

- Le titre de BACHI est un titre à contenu thématique, facile à mémoriser, vu qu'il est accompagné d'un *animé humain* populaire « Sindbad le Marin ». c'est cet opérateur qui attire le lecteur, le charme et le pousse à l'achat de l'œuvre. Ce titre est à valeur perlocutoire, car le stimulus présenté véhicule les attentes et satisfait le désir du public, ainsi dire, le choix du titre n'est donc pas innocent.
- La fonction conative : le titre sur lequel nous travaillons, a une structure bien établie et se compose de quatre monèmes révélateurs :
 - **Amours** ⇒ au pluriel, donc plusieurs histoires d'amours.
 - **aventures** ⇒ au pluriel ⇒ diverses aventures passionnantes.
 - **Sindbad le Marin** ⇒ personnage populaire.

Ainsi, il s'agirait pour le lecteur, d'une activité conditionnée, dans la mesure où le titre va limiter le champ de lecture. Le lecteur aura donc un modèle préétabli, qui le guidera durant son activité. En d'autres termes, le rapport de complémentarité qu'entretient le titre avec le texte « *programme le comportement de lecture* » (Mitterrand, 1979 : 91)

a-3 Une fonction idéologique

Cette fonction permet au titre de fournir « *une grille de lecture, et par là contribue à masquer les autres* » (Mitterrand, 1979 : 91) .Dans ce cas, le titre garde un certain anonymat, et transgresse les règles de transparence. De ce fait, nous pouvons dire qu'*Amours et aventures de Sindbad le Marin*, remplit une fonction idéologique, car il annonce le contenu de l'œuvre mais sans pour autant dévoiler le « tout ».

La vraie thématique du texte ne se manifeste pas dès la lecture du titre, il faudrait pour cela, effectuer une lecture approfondie qui déterminera le nœud du sujet. Dans

notre cas, le roman dénonce un phénomène social qui est la Harraga, ainsi que les répercussions de cette dernière sur l'individu : « *J'embarquai donc à bord d'une barque de pêcheur avec une vingtaine d'autres personnes à la conquête de l'Europe où je pensais faire fortune* » (Bachi, 2010 :57), de plus qu'il dénonce les atrocités de son pays, tel le terrorisme et le système politique. C'est pourquoi, nous pourrions remettre en cause la fiabilité du titre, qui est « *souvent choisi en fonction d'une attente supposée du public pour des raisons de Marketing* » (Mitterrand, 1979 : 92), afin d'assurer une vente maximale de l'œuvre dont il est question.

Ainsi nous constatons que le titre est à la fois un élément significatif, qui aide le lecteur dans la mesure où il l'oriente, mais qui ne doit en aucun cas être sous-estimé, puisqu'il n'est qu'une pièce du puzzle.

b- Les modèles de structure des titres

Pour mieux analyser la structure du titre *d'Amours et aventures de Sindbad le Marin*, Léo Hoek nous propose un modèle sémantique pour l'étude titrologique, qui s'articule sur un découpage des monèmes constituants celui-ci. Il distingue ainsi, entre cinq types *opérateurs* :

- L'opérateur temporel, qui sert à désigner un moment « *la décennie noirs* »
- L'opérateur spatial : pour désigner l'espace « *Atlantide* »
- L'opérateur événementiel : un événement historique ou réel « *la prise de Gibraltar* »
- L'opérateur humain : nom d'une personne « *Madame Bovary* »
- L'opérateur objectal : il désigne un thème qui est traité dans le roman « *la guerre d'Algérie* »

C'est à travers cette terminologie proposée par Hoek, que nous allons tenter d'examiner le titre de Bachi, afin de déceler les différents opérateurs employés, ainsi que leurs valeurs textuelles ; et ce, dans l'objectif de marquer le rapport entre le roman et le conte des *Mille et Une Nuits*.

1) L'opérateur objectal

Amours et aventures : ces deux monèmes renvoient au contenu de l'œuvre, car il s'agit effectivement d'un Sindbad qui renaît au vingtième siècle : Poussé par la nécessité, ce personnage vagabonde d'un lieu à un autre, jouissant comme un Don Juan des silhouettes occidentales. Mais le plus intéressant est évidemment

l'enchaînement des monèmes, car il y'avait autrefois un personnage qui portait le même le nom, connu particulièrement pour ses aventures.

Dans le même cours d'idées, ces deux monèmes impliquent un sous-entendu qui touche particulièrement le genre de cette œuvre, puisque à l'instar de l'indication officielle « roman », deux nouvelles indications génériques émergent de manière implicite. En effet, le récit dépeint les aventures d'un jeune algérien, qui s'empare de la description pour nous faire part de ses voyages effectués depuis la méditerranée. Ayant parcouru l'occident et le moyen orient, le narrateur nous installe devant une description qui interpelle le récepteur. D'autre part, l'emploi du terme « amours » dévoile la présence d'un autre contenu significatif qui identifie l'œuvre comme étant un roman d'amour.

2) L'opérateur humain masculin : (Sindbad le Marin)

L'animé humain « Sindbad » est accompagné d'un adjectif substantive qui le complète « le Marin ». Ces deux monèmes n'ont pas été combinés au hasard, car il est question d'intertexte du titre. En somme, ce personnage pourrait être interprété différemment selon le public, c'est-à-dire qu'un lecteur inculte interpréterait ce Sindbad comme étant un personnage ordinaire, inventé pour assumer le rôle qu'on lui a assigné; sauf qu'un autre lecteur, celui qui connaît le conte des *Mille et Une Nuits*, aura une autre vision des faits. Il se demanderait en premier lieu s'il s'agit du même personnage ? Pourquoi une indication générique « roman » ? et pleines d'autres interrogations auxquelles il n'aura de réponse qu'après avoir achevé la lecture.

Amours et aventures de Sindbad le Marin comporte un ensemble de monèmes conformes au conte de *Sindbad le Marin*. Car, ce dernier raconte en effet les aventures d'un bagdadien qui se nomme Sindbad et qui a vécu sous le règne de Haroun el-Rachid. Cependant, le titre de Bachi est partiellement transparent, puisqu'il ne s'agit pas en premier lieu du même Sindbad, mais plutôt d'un soit disant imposteur qui se prend pour tel. De plus qu'il n'est pas question de vrais aventures, mais plutôt d'errance, car le personnage ne voyage ni par désir, ni pour atteindre un objectif particulier, mais uniquement pour se convaincre qu'il est la incarnation du marin des *Mille et Une Nuits*

c- L'intertexte du titre : marque d'hétérogénéité

Pour parler d'intertexte, le titre ou l'un de ses éléments doit être corrélé à un autre texte antérieur. Autrement dit, il est question d'emprunter une ou plusieurs composantes à un autre auteur, pour se les réapproprier dans le titre, afin de provoquer un effet de reconnaissance. En effet, Salim Bachi a ré-exploité dans *Amours et aventures de Sindbad le Marin*, un facteur humain (Sindbad le Marin). Ce monème joue un rôle décisif et contribue majoritairement à l'influence du public, car il est question du conte du célèbre héros, celui qui a parcouru le monde en affrontant des créatures fabuleuses, dans un univers merveilleux, revenant chez lui plus riche que jamais. Ainsi, Bachi se saisit de l'une des célèbres figures des *Mille et Une Nuits* qui se présenterait en-soi comme un indice générique, informant le lecteur de la présence d'un second genre emboîté dans le « roman ».

La présence du personnage marin suscite chez le lecteur un certain désir, et une forte envie d'acheter l'œuvre qui assouvrira sa curiosité, en lui permettant de découvrir le contenu du roman, qui renferme le titre du célèbre conte du marin. De ce fait, il va pouvoir examiner de lui-même ce personnage afin de comprendre le mélange générique qui se manifeste dès le paratexte. Cependant, l'emploi de cet opérateur n'est guère innocent, et l'auteur est bel est bien conscient de manque de lecture, car la littérature commence à perdre peu à peu son statut au profit des nouvelles technologies, qui attirent un plus nombreux public, d'où ce besoin de préserver le patrimoine littéraire : « *qui se souciait des contes ? Qui prenait le temps de lire un livre ou d'écouter un homme inventer sa vie* ». (Bachi, 2010 :47)

Notre analyse a démontré qu'*Amours et aventures de Sindbad le Marin* constitue un « intertexte du titre », puisque la composition de ce paradigme est surdéterminer par le conte des *Mille et Une Nuits*. Toutefois, ce titre est un terrain chargé d'indices génériques qui assignent à cet œuvre un statut hybride.

En vu de tous ces éclaircissements, le titre de Bachi semble remplir les deux fonctions titulaire citées par Genette : thématique puisqu'il programme le texte qui suit, et rhématique puisqu'il il passe pour indications génériques.

2) Première de couverture

La première de couverture occupe de nos jours un statut décisif, et demeure l'emplacement des différents éléments paratextuelles qui aident le lecteur dans son

activité de décodage, c'est pourquoi nous nous intéresserons dans notre cas à deux éléments, qui nous serviront dans cette présente analyse, dont le nom de l'auteur et l'indication générique, et ce, pour rendre compte de leurs effets sur la lecture.

Parmi les éléments paratextuels qui peuvent s'afficher sur la première de couverture, nous pouvons citer : le nom/ pseudonyme de l'auteur, le titre de l'auteur/l'ouvrage, l'indication générique, nom (s) du traducteur (s), portrait/image, mention de la collection d'origine, la date, le prix de l'œuvre...etc. Dans l'ensemble, l'œuvre de Bachi comporte cinq éléments, dont nous allons nous focaliser sur deux : le nom de l'auteur, et l'indication générique.

a) Le nom de l'auteur

L'indication du nom de l'auteur est un élément paratextuel indispensable qui accompagne l'œuvre. Sauf que, l'auteur a le choix entre s'afficher publiquement, ou garder l'anonymat ; ce qui implique sa dissimulation pour des raisons bien déterminées, souvent reliés aux stéréotypes que l'auteur espère éviter, ainsi que le côté mystérieux assigné à l'œuvre. L'auteur peut également se présenter avec un pseudonyme. Soit en faisant recours à un autre écrivain, soit en « *l'attribution fallacieuse, par son véritable auteur, d'un texte à un auteur connu* » (Genette, 1987 : 50). Ce qui entraîne évidemment des effets sur les lecteurs, incapables de comprendre l'écriture de cet auteur, tant l'œuvre ne dépend point de lui. En revanche, certains écrivains préfèrent se dévoiler publiquement, car la présence du nom civique de l'auteur, signifie qu'il s'engage dans la rédaction, comme elle permet de justifier ses motivations et ses non-dits, et de même permettre à l'identification des particularités de son esthétique.

Pour Genette « *le nom de l'auteur n'est pas qu'une donnée extérieure par rapport à ce contrat, mais bien un élément constitutif, dont l'effet se compose avec d'autres éléments* ». (1987 :45)

Dès lors, le lecteur a besoin de mettre un visage sur la couverture du roman, pour justifier, en premier lieu le choix de la thématique, qui relève souvent de son histoire, puis comprendre le contenu de l'ouvrage qu'on associe souvent au contexte social et qui se caractérise par une esthétique particulière. Dans les cas comme le notre, c'est-à-dire lorsque l'auteur s'engage à dénoncer et à sensibiliser les lecteurs contre certains phénomènes, il lui est indispensable de s'identifier, notamment pour son engagement envers les causes défendues.

Placé en tête de ce roman, le nom de Bachi occupe un lieu stratégique sur la page de couverture. Dans cette optique, l'auteur interpelle les lecteurs auprès desquels il veut s'identifier, puisqu'avant tout l'esthétique de l'œuvre est déterminée par le projet intentionnel de l'auteur.

Pour comprendre le choix thématique de notre corpus, il est indispensable de connaître la société inscrite dans l'œuvre, autrement dit, la société de l'auteur. Il s'agit dans ce cas de la société algérienne des années quatre vingt dix, mais aussi de la société contemporaine, qui réprime et déprime les jeunes, poussés à s'embarquer dans le premier navire (clandestinement) : En quittant leur pays, ces jeunes pensent s'intégrer, mais ils reviennent souvent rejetés et perdus.

De plus, la situation sociopolitique en Algérie permet aux lecteurs de bien saisir l'inspiration de l'auteur, qui est le plus souvent affecté par les conditions de son pays : tel est le cas pour Bachi qui exhibe la souffrance des jeunes algériens abandonnés par leur état, et qui furent obligés de quitter leurs pays, se jetant dans la gueule du loup.

Les éclaircissements précédents témoignent de l'importance de cet élément, qui se révèle décisif, dans la mesure où cet auteur entretient une relation de complémentarité avec ses écrits, qui revêtent son style d'écriture. Ainsi, et à travers différentes œuvres de Bachi, nous pouvons remarquer son attachement permanent à l'intertexte, notamment dans son *Chien d'Ulysse* qui nous rappelle la figure mythique d'Homère. De ce fait, nous pouvons dire que l'inscription de l'auteur dans ses écrits permet de mieux cerner les causes et les idéologies qu'il véhicule, et de même son esthétique.

b) Indication générique officielle « roman »

L'indication générique est l'une des principales composantes du paratexte, qui joue un rôle décisif dans la mesure où, elle informe sur l'intention de son réalisateur. L'auteur attribue donc, une indication officielle à son œuvre, pour l'inscrire dans une catégorie générique spécifique. Autrefois, cette indication était réservée aux grandes œuvres tels que les pièces théâtrales et la poésie, alors que les genres romanesques se suffisaient au titre, sans pour autant tenir compte du statut officiel de l'œuvre. Néanmoins, quelques œuvres recouraient à d'autres techniques pour l'identification du genre, tel les titres paragénériques ainsi qu'un ensemble de mots renvoyant au champ lexical des différents genres : aventures, histoire, vie. Compte

tenu de ce qui précède, le titre de notre corpus refoule le mot *aventures*, qui en fin de compte pourrait valoir le statut d'un indicateur générique.

Néanmoins, le titre perd sa fonction générique avec l'inscription d'une indication officielle. C'est pourquoi, Genette préfère s'éloigner de ce statut générique accordé à l'œuvre, pour se centrer exclusivement sur l'indication elle-même, qui se veut révélatrice en dépit de son imposition non-justifiée dans certains cas, que Genette a tenté d'énumérer dans *Seuils* (Genette, 1987).

La première de couverture, et plus précisément le titre *Amours et aventures de Sindbad le Marin* est accompagné d'un indicateur générique « roman », qui se trouve être l'élément paratextuel qui nous a le plus interpellé. Après la lecture du titre, nous nous retrouvons devant cette contradiction marquée par la présence de l'élément intertextuel « *Sindbad le Marin* ». Il est à rappeler que l'œuvre est inspirée du conte des *Mille et Une Nuits*, et que le lecteur s'attend probablement à un changement de péripéties et non à un changement générique.

Le lecteur se retrouve dès le début, devant une ambiguïté générique, due à la présence de quatre indices : nous avons d'abord le mot *aventures* qu'on peut associer au récit de voyage ; puis le mot « amours » qui sous-entend la présence du roman d'amour, ensuite le nom du personnage populaire du conte ; et pour finir l'indicateur générique officielle « roman ».

3) Quatrième de couverture

La quatrième de couverture est « un haut lieu stratégique » riche en indications de diverses formes. Elle comporte dans notre cas : un rappel du nom de l'auteur et du titre de l'ouvrage, une notice biographique, une prière d'insérer, la date d'impression, le prix de vente et le numéro ISBN. Elle « *est en somme toute un lieu fort approprié, et stratégiquement fort efficace, pour une sorte de préface brève, de lecture comme suggère Hemery* ». (Genette, 1987 : 116)

a) Le Prière d'Insérer

Le prière d'insérer est l'élément le plus spécifique de la quatrième de couverture, d'autant plus qu'il offre des informations pertinentes sur l'œuvre. Cette appellation est reliée au 19^{ème} siècle, et plus précisément aux écrivains qui expédiaient des articles aux directeurs des journaux, les priant de les insérer dans l'une de leurs

colonnes, ainsi dire pour informer le public de la parution de l'ouvrage. Ce résumé mis à la disposition du lecteur, est défini par Genette comme étant : « *Un bref texte (généralement d'une demi-page à une page) décrivant, par voie de résumé ou tout autre moyen, et d'une manière le plus souvent valorisante l'ouvrage auquel il se rapporte et auquel il est, depuis un bon demi siècle, joint d'une manière ou d'une autre* ». (1987 : 108). Comme, il affirme que sa fonction principale consiste à indiquer à la critique, de quel sorte d'ouvrage il s'agit, et du coup, vers quelle sorte de critique orienter sa lecture. Néanmoins, le destinataire de cet accessoire ne demeure pas le même, car on a fini par délaissier la critique au profit du public, qui reste le destinataire le plus approprié vu sa fonction et son rôle vis-à-vis de l'ouvrage.

Notre prière d'insérer joue un rôle fondamental, du fait qu'elle explique et justifie le titre. Effectivement, le titre de notre roman, représente une intrigue, c'est pourquoi l'auteur tente de justifier l'emploi de l'intertexte, figurant sur l'appareil titulaire du roman, évitant par le coup d'être accusé de plagiat. Ce résumé offre un nombre d'informations qui peuvent satisfaire la curiosité du lecteur, tout en plaçant l'auteur dans une position de transparence.

Pour notre lecture intertextuelle, il nous est indispensable de nous arrêter sur cet élément, et de bien analyser les points constituant cette partie de la quatrième de couverture. En effet la lecture de ce résumé nous donne le pressentiment d'une œuvre réécrite, qui expose la renaissance du personnage populaire qui « *par la grâce du roman, renaît sous les traits d'un jeune homme aventureux et espiègle, dans l'Algérie d'aujourd'hui soumise aux caprices de Chafouin 1^{er}* », néanmoins, le point de vue adopté est clairement différent vu, la position prise par le personnage, ainsi que le contexte social qui sont distincts « *de la rive sud de la Méditerranée jusqu'à Damas, en passant par Rome, Paris, Alep ou Bagdad, cet amant des femmes et de la beauté se lance dans une quête éperdue de bonheur* »

A l'instar des indications génériques citées au préalable, la quatrième de couverture de notre corpus, met en exergue un autre indices générique qui relie le texte à la catégorie de la « fable » : « *fable sur notre temps, conte cruel parfois, le roman relate la vie d'un homme à la recherche de l'amour absolu- un homme dont les rêves et les espérances finiront, avec le temps, par se teinter de nostalgie* ». L'auteur semble ainsi enchevêtrer entre les différents genres, qui ont subverti son texte, et qui ont donnée vie à une écriture fragmentaire.

Quand au procédé intertextuel employé, il semblerait que le verbe « renaitre » qui figure dans le prière d'insérer, illustre clairement cette pratique. Ce monème constitue un indice reliant notre personnage à celui du conte, qui renait sous traits d'un jeune algérien à l'époque moderne. L'auteur avoue de toute évidence, le recours à ce procédé dont l'objectif est d'attirer l'attention des lecteurs et ainsi les pousser à l'achat de l'ouvrage.

b) **La notice biographique**

Le résumé est accompagné d'une notice biographique sur l'auteur, sauf que peu d'informations sont données. « *Salim Bachì est né en 1971 en Algérie. Ses livres ont été marqués par la critique et couronnés de nombreux prix. Il signe là son cinquième roman* ».

Comme nous l'avons cité auparavant, il est indispensable pour le public de connaître son auteur, du moment qu'il offre une rédaction relative avec son vécu, son histoire, ou son contexte social.

4) Les remerciements

Hormis les éléments paratextuels externes qui illustrent l'esthétique de l'auteur, il nous est indispensable de nous intéresser à la page des remerciements, qui révèle un contenu significatif de cette œuvre à multi-hypotextes/hypogenres. Alors que cette page, est désignée pour les remerciements, Bachì décide de l'exploiter autrement, probablement pour rendre compte de ses inspirations. A cet égard, les remerciements sont consacrés à l'énumération des différentes inspirations qui ont contribué à l'émergence de cette écriture transgressive.

Ce livre comporte bien un conte véritable de Sindbad la Marin, ou Sindbad de la Mer, traduit par Jamel Eddine Bencheikh et disponible dans la pléiade. Il est aussi question de Leonardo Sciascia et de ses Heures d'Espagne, ouvrage traduit par Maurice Darmon aux éditions Fayard. Merci à Rainer Maria Rilke et à ses Carnets de Malte Laurids Brigge, traduit par Claude David et disponible en Folio

Ce choix des intertextes pour lesquels opte l'auteur, participe à la naissance d'une nouvelle écriture qui déstabilise la forme du récit, à travers l'enchevêtrement des différents hypotextes.

Cependant, il nous est impossible d'étayer cette analyse pour manques de ressources; néanmoins elle nous a révélé que le roman est en effet l'hypertexte du conte de *Sindbad le Marin*.

Conclusion

L'analyse effectuée sur l'appareil paratextuelle d'*Amours et aventures de Sindbad le Marin*, nous a permis l'identification de divers marqueurs génériques, qui ont suscité notre incertitude vis-à-vis de l'indication mentionnée sur la première page de couverture. Comme elle a dévoilé l'importance de ce lieu stratégique qui s'est révélé décisif pour le guidage du lecteur pendant son activité de décodage.

Deuxième Chapitre

**Autour de l'œuvre de Bach : Hypertexte et
Intertexte pour une perspective générique**

Chapitre II Autour du Roman de Bachi : Hypertexte et intertexte : pour une perspective générique

Nous avons pu déceler suite à l'analyse de l'appareil paratextuel, certains indices significatifs qui marquent l'écriture de Bachi. Dès lors, nous avons constaté une perturbation du récit par des éléments hétérogènes, qui se manifestent dès ce lieu stratégique de l'œuvre. Le texte en question semble soumis à une esthétique particulière qui s'affiche à travers le paratexte et qui annonce des secousses au niveau générique du roman. Toutefois, ce dernier a révélé une présence multiples d'intertextes, notamment celui de *Sindbad le Marin*, qui d'après les remerciements semble la principale source d'inspiration de l'auteur. C'est pourquoi, il nous est important de nous focaliser sur l'analyse des relations scripturaires, textuelles, formelles et thématiques entre le conte de *Sindbad le Marin* et notre corpus, afin de comprendre l'esthétique de Bachi, et de même expliquer l'ouverture du roman sur une multiplicité générique.

Pour bien mener cette analyse, nous la diviserons en deux parties : la première sera consacrée à l'analyse hypertextuelle, qui illustrerait les différents procédés transformationnels opérés par l'auteur, et la seconde à l'analyse intertextuelle des différents indices qui relient les deux genres (conte/roman).

I. Analyse des pratiques hypertextuelle

L'hypertextualité est l'une des relations transtextuelles citées par Genette, dont le principe fondamental est l'étude des rapports entre un texte dérivé et un texte préexistant. En outre, il s'agit de toute relation unissant un texte B dit *hypertexte*, à un texte antérieur (A) dit *hypotexte* ; soit par voie de transformation (parodie, travestissement), ou par voie d'imitation (pastiche, charge) :

C'est donc lui que je rebaptise désormais hypertextualité. J'entends par là toute relation unissant un texte B (que j'appellerai hypertexte) à un texte antérieur A (que j'appellerai, bien sûr, hypotexte) sur lequel il se greffe d'une manière qui n'est pas celle du commentaire. Comme on le voit à la métaphore se greffe et à la détermination négative, cette définition est toute provisoire. Pour le prendre autrement, posons une notion générale de texte au second degré (je renonce à chercher, pour un usage aussi transitoire, un préfixe qui subsumerait à la fois l'hyper- et le méta-) ou texte dérivé d'un autre texte préexistant. (Genette, 1982 : 13)

Dans le cadre de notre analyse, nous ferons appel au régime transformationnel de cette relation hypertextuelle, qui pourra nous aider à identifier les différents points

Chapitre II Autour du Roman de Bachi : Hypertexte et intertexte : pour une perspective générique

reliant *Amours et aventures de Sindbad le Marin* au conte des *Mille et Une Nuits*, afin de déterminer l'impact de cette transformation au niveau générique.

Nous relèverons au cours de notre analyse plusieurs pratiques liées à ce régime de transformation : Nous examinerons d'abord le modèle de ce récit, qui semble être inspiré du conte des *Mille et Une nuits*, et qui se présente comme une parodie ; puis nous aborderons le travestissement, qui est la deuxième pratique hypertextuelle décelée au cours de notre analyse, et qui pourrait avoir un impact au niveau générique. Nous entamerons ensuite, la plus importante pratique hypertextuelle, qui est la transposition, et qui va nous renseigner sur les transformations apportées à l'hypotexte, en nous focalisant particulièrement sur la transposition thématique.

1. La parodie

La parodie « *consiste à reprendre littéralement un texte connu pour lui donner une signification nouvelle* » (Genette, 1982 : 28). C'est à travers cette réflexion de Genette que nous nous sommes avisée de dire, que le roman de Bachi, pourrait être conçu selon un modèle préétabli. L'idée avancée, repose sur des faits de ressemblance décelés lors de notre analyse d'*Amours et aventures de Sindbad le Marin*.

En somme, la première analogie a été détectée au niveau narratologique, et plus particulièrement de la voix narrative. Ainsi, nous avons repéré la présence de deux statuts, dont l'un est intradiégétique et l'autre extradiégétique au sein des deux genres: Le narrateur extradiégétique est un narrateur omniscient dans *Amours et aventures de Sindbad le Main*, et Schéhérazade dans le conte des *Mille et Une Nuits* ; ces narrateurs se présentent comme extra, puisqu'ils ne sont pas impliqués dans les événements, et se situent en dehors du cadre du récit ; de plus qu'ils dépassent la vision du personnage par rapport aux événements. On souligne cette focalisation zéro dans l'expression suivante : « *il avait bien été cet homme qu'elle avait livré à ses ennemis* » (Bachi, 2010 : 267). Le narrateur sait donc, ce que le personnage ignorait, puisqu'il ne se doute pas une seconde que le Dormant n'est autre que l'amant de sa grand-mère Lalla Fatima, ainsi dire son propre grand-père. De même, Schéhérazade dépasse la vision du personnage principal, car elle est au courant des pensées même de Hindbad, qui se trouve être un personnage secondaire : « *Le porteur qui avait ouï parler de Sindbad, ne put s'empêcher de porter envie à*

Chapitre II Autour du Roman de Bachi : Hypertexte et intertexte : pour une perspective générique

un homme dont la condition lui paraissait aussi heureuse qu'il trouvait la sienne déplorable » (Sindbad le Marin, 2007 :67).

Par ailleurs, le narrateur intradiégétique est le personnage principal dans les deux œuvres. Sindbad est à la fois personnage/narrateur, c'est-à-dire qu'il se charge lui-même de raconter les aventures qu'il a vécues, d'où l'emploi quasi permanent du pronom personnel « je » : les deux Sindbad font la rencontre d'un étranger (Hindbad/ le Dormant), l'invitent chez eux et lui narrent leurs aventures. C'est pourquoi, nous pourrions confirmer la compatibilité des deux structures narratives dans les deux récits, composés chacun d'un récit principal et d'un autre enchâssé, avec la coprésence d'un locuteur qui s'adresse à un allocutaire.

La deuxième analogie se situe au niveau de l'ordre du temps des récits, puisqu'ils se présentent sous un désordre temporel, lié au recours permanent aux analepses, tant ils racontent des événements qui se sont déroulés dans des moments antérieurs à ceux de la narration : « *Sindbad s'assit devant son invité et commença à lui raconter sa véritable vie* » (Bachi, 2010 : 57), « *Comme Sindbad voulait raconter son histoire, particulièrement à cause du porteur [...] il parla dans ces termes :* » (Sindbad le marin, 2007 : 70)

Le but de recourir à cette transformation ludique¹ est relié à l'impression qu'elle déclenche chez les lecteurs. En littérature, la parodie « *s'en prend de préférence à des textes brefs (et, comme il va de soi, suffisamment connus pour que l'effet soit perceptible* » (Genette, 1982 : 48), ce qui pourrait être le cas dans le roman de Bachi, qui recourt au modèle populaire des *Mille et Une Nuits*, pour provoquer un effet de reconnaissance. Cependant, le régime ludique de la parodie ne correspond pas au sérieux du roman. Nous avons pu relever suit à notre analyse, des expressions qui classent cette parodie dans un régime sérieux, chargée d'une responsabilité polémique : ainsi, la voix narrative blâme, reproche à la nouvelle génération d'avoir négligé la littérature au profit des nouvelles technologies :

La jeunesse préférerait les nouvelles technologies au savoir antique. Qui le lui eût reproché ? Ne valait-il mieux pas télécharger une musique idiote que de lire l'Odyssée ? Ou alors communiquer avec le monde entier sans jamais le connaître – c'était même préférable- plutôt que de s'enfermer dans les pages d'un bouquin et de faire preuve d'un égoïsme forcené (Bachi, 2010 : 142-143)

¹ Transformation à caractère moqueur.

Chapitre II Autour du Roman de Bachi : Hypertexte et intertexte : pour une perspective générique

Cela pourrait expliquer évidemment le choix auquel recourt l'auteur, en ressuscitant le personnage des *Milles et Une Nuits*, afin qu'il revit de nouvelles aventures, ce qui attirera probablement un plus nombreux public. Néanmoins, sans la lecture du texte, le lecteur pourrait bien évidemment percevoir un caractère moqueur, en se demandant comment un personnage des *Mille et Une Nuit* pourrait-il survivre au milieu de cette modernisation.

Au vu de toutes ces observations, nous pourrions conclure au fait que le modèle du roman est bel et bien conçu en fonction du conte, d'autant plus qu'il présente diverses similitudes au niveau narratologique. Ainsi dit, le sérieux dont fait preuve le narrateur, élimine le caractère ludique de cette parodie, en la classant dans un régime sérieux. C'est pourquoi, nous sommes en mesure de confirmer qu'on est en présence d'un roman qui emprunte les techniques rédactionnelles du conte de *Sindbad le Marin*, pour les fusionner avec les procédés romanesques.

2. Le travestissement

Le travestissement est l'une des plus importantes pratiques hypertextuelles, dont l'objet est de reprendre un texte en modifiant son style d'énonciation : il « *est par nature une denrée périssable, qui ne peut survivre à son temps, et qui doit être constamment réactualisé* » (Genette, 1982 : 83), autrement dit, il s'agit d'un texte éphémère qui doit être réactualisé. Pour Genette « *Le travestissement burlesque réécrit donc un texte noble, en conservant son « action », c'est-à-dire à la fois son contenu fondamental et son mouvement [...], mais en lui imposant une tout autre élocution, c'est-à-dire un autre style* » (1982 : 80)

A travers notre lecture comparative, nous avons pu relever trois travestissements dans le texte de Bachi, et qui pourrait illustrer cette pratique hypertextuelle. Ainsi dire, le premier cas de travestissement se situe au niveau de l'extrait suivant :

Moi, Sindbad, j'étais un homme heureux... Fils d'un des plus grands marchands de Carthago, j'avais hérité à la mort de mon père d'une fortune considérable. Je passais tout mon temps à me divertir avec mes amis. Je m'imaginai que cela durerait toujours. Je vécus ainsi longtemps jusqu'à ce que je recouvre la raison et revienne de mon égarement. Je constatai alors que ma fortune s'était épuisée et ma situation détériorée. Un jour, je n'eus plus rien et la perspective d'être pauvre me fit frémir de peur. Une parole de Salomon, le grand roi, ne dit-elle pas : trois choses sont préférables à trois autres : le jour de la mort à celui de la naissance ; un chien vivant à un lion mort ; la tombe au dénuement » (Bachi, 2010 : 57)

Chapitre II Autour du Roman de Bachi : Hypertexte et intertexte : pour une perspective générique

J'avais hérité de ma famille des biens considérables, j'en dissipai la meilleure partie dans les débauches de ma jeunesse ; mais je reviens de mon aveuglement, et, rentrant en moi-même, je reconnus que les richesses étaient périssables, et qu'on en voyait bientôt la fin quand on les ménageait aussi mal que je faisais. Je pensai, de plus, que je consumais malheureusement dans une vie déréglée le temps, qui est la chose du monde la plus précieuse. Je considérais encore que c'était la dernière fois et la plus déplorable de toutes les misères que d'être pauvre dans la vieillesse. Je me souvins des ces paroles de Salomon, que j'avais autrefois ouï dire à mon père, qu' « il est moins fâcheux d'être dans le tombeau que dans le pauvreté » (Sindbad le Marin, 2007 : 71)

En analysant ces deux énoncés, nous avons remarqué la présence du même contenu, des mêmes idées avancées, mais la façon de le dire se diffère. Effectivement, les deux personnages ont hérité des biens qu'ils ont finis par dilapider, et décidèrent d'aller faire fortune. Néanmoins, Bachi n'a pas été fidèle dans la reprise de ce contenu : il a d'abord effectué un changement au niveau du temps employé, en abandonnant le passé simple du conte au profit de l'imparfait, qui est le plus utilisé dans l'extrait à l'exception de certains verbes. Comme, il a défini un contexte social qui est « Carthago », mais qui ne figure point dans l'hypotexte. De même, nous avons repéré un autre changement au niveau de la citation de Salomon employée dans chacun des deux extraits, et qui n'est point la même : « *il est moins fâcheux d'être dans le tombeau que dans le pauvreté* » / « *Trois choses sont préférables à trois autres : le jour de la mort à celui de la naissance ; un chien vivant à un lion mort ; la tombe au dénuement* ». De ce fait, nous pourrions dire que Bachi reprend le contenu du conte en le présentant tel quel, mais en modifiant certains éléments.

Le deuxième extrait que nous allons traiter est le premier voyage du personnage des *Mille et Une Nuits*, sauf que son interprétation est différente de la vraie version. C'est ici, un visiteur qui frappe à la porte du personnage, le prend pour son double et lui rappelle la première aventure du Marin :

Il me regardait comme si j'étais la matérialisation d'un vieux rêve. Il me prenait la main comme s'il s'agissait de tenir celle d'un enfant et me parlait de mes aventures, à moi, Sindbad. Il me narra l'histoire de Sindbad le Marin qui reçut à diner, chez lui, dans son immense demeure, Sindbad le portefaix. (Bachi, 2010 : 134)

Pour notre analyse, nous allons nous contenter de relever un extrait qui sera en mesure d'illustrer cette pratique hypertextuelle, et qui nous permettrait de relever les différences entre ces deux énoncés :

Chapitre II Autour du Roman de Bachi : Hypertexte et intertexte : pour une perspective générique

Le lendemain, ils reprirent le chemin de la capitale de l'île avec les cauales, et je les accompagnai. A notre arrivée, le roi Mihrage, à qui je fus présenté, me demanda qui j'étais et par quelle aventure je me trouvais dans ses Etats. Dès que j'eus pleinement satisfait sa curiosité, il me témoigna qu'il prenait beaucoup de part à mon malheur. En même temps, il ordonna qu'on eût soin de moi et que l'on me fournît toutes les choses dont j'aurais besoin. Cela fut exécuté de manière que j'eus sujet de me louer de sa générosité et de l'exactitude de ses officiers.

Comme j'étais marchand, je fréquentai les gens de ma profession. Je cherchais particulièrement ceux qui étaient étrangers, tant pour apprendre d'eux des nouvelles de Bagdad que pour en trouver quelqu'un avec qui je pusse y retourner : car la capitale du roi Mihrage est située sur le bord de la mer, et a un beau port où aborde tous les jours des vaisseaux de différents endroits du monde. Je cherchais aussi la compagnie des savants des l'Indes, et je prenais plaisir à les entendre parler ; mais cela ne m'empêchait pas de faire ma cour au roi très régulièrement, ni de m'entretenir avec des gouverneurs et de petits rois, ses tributaires, qui étaient auprès de sa personne. Ils me faisaient mille questions sur mon pays ; et, de mon côté, voulant m'instruire des mœurs ou des lois de leurs Etats, je leur demandais tout ce qui me semblait mériter ma curiosité (Sindbad le marin, 2007 : 75-76).

Tout l'extrait que nous avons relevé ci-dessous, a été résumé en quelques lignes uniquement dans *Amours et aventures de Sindbad le Marin*, et fut repris comme suite :

Les palefreniers, leur travail terminé, me conduisirent sur leur île et me présentèrent au roi Mihrage, dont le royaume, bien que chimérique, comptait des milliers d'îles réparties sur une immensité marine. Pendant que j'attendais les miens, le roi me combla de présents merveilleux et, en retour, je lui contai l'histoire de ma vie, et la mauvaise fortune qui a failli me faire perdre la vie et conduit en exil. (Bachi, 2010 :137)

Comme nous pouvons le constater, l'extrait ci-dessus constitue un résumé bref du séjour du personnage sur l'île du roi Mihrage, et qui figure dans le premier voyage de *Sindbad le Marin*. L'auteur a pu réécrire avec son propre style cette partie du conte, en l'intégrant au sein de son récit sous forme d'une analepse. Les faits sont donc les mêmes, mais la façon de le dire diffère. En revanche, les verbes sont maintenus majoritairement au passé simple dans cet extrait, ce qui n'était pas le cas pour le premier travestissement cité plus haut.

Le troisième cas a été également interprété différemment dans l'hypertexte. Le cinquième voyage du personnage héroïque du conte a été travesti dans le roman de Bachi, et fut interprété comme un rêve. Effectivement, le voyage de ce personnage a subi quelques modifications lors de sa transplantation dans l'hypertexte, mais au final le contenu et la morale demeurent les mêmes. Nous allons donc illustrer nos

Chapitre II Autour du Roman de Bachi : Hypertexte et intertexte : pour une perspective générique

propos avec un exemple tiré des deux corpus pour mieux cerner le concept de cette pratique :

[...] Après une longue navigation, le premier endroit où nous abordâmes fut une île déserte, où nous trouvâmes l'œuf d'un roc d'une grosseur pareille à celui dont vous m'avez entendu parler ; il renfermait un petit roc près d'éclore, dont le bec commençait à paraître... [...] les marchands, poursuivit-il, qui s'étaient embarqués sur mon navire, et qui avaient pris terre avec moi, cassèrent l'œuf à grands coups de hache, et firent une ouverture par où ils tirèrent le petit roc par morceaux et le firent rôti. Je les avais avertis sérieusement de ne pas toucher à l'œuf, mais ils ne voulurent pas m'écouter (Sindbad le Marin, 2007 : 117-118).

[...] Un jour parmi les jours, nous jetions l'ancre devant une grande île qui semblait déserte. Personne n'y apparaissait. Elle n'était que ruines et pauvreté, hormis une très haute et très vaste coupole blanche que certains marchands décidèrent d'aller voir de plus près. C'était en réalité un œuf de Rokh, mais ces gens-là l'ignoraient. Après l'avoir examiné à loisir, ils lancèrent sur lui des pierres qui brisèrent sa coquille. Celle-ci laissa s'écouler un liquide abondant d'où émergea un jeune Rokh ; ils s'en saisirent, le tirèrent hors de l'œuf, l'égorèrent et le débitèrent en gros morceaux.

J'étais resté à bord sans me douter de rien et aucun d'eux ne m'apprit ce qu'ils avaient fait. C'est alors qu'un passager vint me dire :

- Viens voir, seigneur ! ce que nous prenions pour une coupole est en réalité un œuf.
- Je me levai et constatai que les marchands avaient brisé la coquille. (Bachi, 2010 : 243-244)

Dans les deux extraits, il est question d'un œuf trouvé sur une île déserte, sauf que les deux versions diffèrent dans la présentation des faits. Dans l'énoncé du conte, les marchands sont descendus avec Sindbad et se sont pris à l'œuf du roc, bien que le Marin les ait mis en garde. Ne voulant entendre raison, ils rôtièrent le petit roc et le mangèrent. Par ailleurs, les faits avancés dans le roman sont distincts : les marchands arrivés sur l'île, descendirent pour examiner l'œuf qu'ils aperçurent de loin, tandis que Sindbad était sur le navire. Ceux-ci se prirent à l'œuf d'où surgissait un petit Rokh, après quoi ils l'égorèrent et le débitèrent en morceaux. En somme, l'auteur du roman a choisi de reprendre l'hypotexte, en modifiant quelques actes, mais sans pour autant affecter son contenu fondamental. De plus, le temps des verbes est majoritairement maintenu au passé simple, comme l'est le conte.

Le travestissement est une pratique hypertextuelle parmi d'autres, qui peut se présenter sous différentes formes ; c'est-à-dire, que le texte travesti peut subir différentes modifications, à plusieurs niveaux, sauf qu'il arrive toujours à reproduire

Chapitre II Autour du Roman de Bachi : Hypertexte et intertexte : pour une perspective générique

le même sens que celui de l'hypotexte ; ce qui implique la préservation de son aspect générique.

3. La Transposition

La transposition est la pratique hypertextuelle la plus importante, puisqu'elle s'étale sur une œuvre complète, et ne se limite pas au simple extrait, comme l'est le cas dans la parodie et le travestissement. Cette transposition pourrait être formelle, c'est-à-dire qu'elle ne touche « *au sens que par accident ou par une conséquence perverse et non recherchée* » (Genette, 1982 : 293), ou thématique, en modifiant le cours des événements.

Pour notre travail de recherche, nous allons nous focaliser sur la transposition thématique, qui marque le plus notre corpus, et qui est notre objectif de recherche.

1) La transposition thématique

Cette transposition est une opération très importante puisqu'elle implique un changement de la thématique, imposant donc des modifications à la vraie version. Il n'existe évidemment pas de transposition innocente, c'est-à-dire qui ne touche pas au sens de l'hypotexte. Cela dit, nul ne peut raconter la même histoire, en ayant adopté un point de vue différent. Par conséquent, cette transposition entraîne deux pratiques transformationnelles ; l'une dite diégétique, et l'autre pragmatique :

a) Transformation diégétique

Cette pratique consiste à dissocier une action, qui se passe généralement dans un cadre bien déterminé, en la transposant dans un autre univers spatio-temporel où elle advient. Le roman de Bachi, narre les aventures de Sindbad en transposant son cadre spatiotemporel. Le nouveau Sindbad se situe dans un autre milieu qui est l'Algérie, et auquel le lecteur est confronté dès le début de l'œuvre « *la ville s'étendait sous leurs yeux, blanche comme l'aube qui s'était levée sur la mer. Jadis la cité s'était appelée Alger* » (Bachi, 2010 :13) ; en revanche le temps de l'action est un peu moins transparent : On ne peut situer le moment de l'action, qu'en se référant aux éléments historiques : L'usage du champ lexical lié à la guerre de libération nous installe dans la période de l'Après-guerre « *Ce n'est même pas un passeport français valide. Il date de la guerre* » (Bachi, 2010 : 14), et comme l'enfance du personnage a eu lieu avant celle-ci, cela pourrait valoir dire qu'il s'agit bien de cette période

Chapitre II Autour du Roman de Bachi : Hypertexte et intertexte : pour une perspective générique

« mon père m'emmenait à la pêche sur les plages de Carthago alors que celle-ci permettaient des escapades enchantées. C'était avant la guerre qui avait jeté des sombres lueurs sur ma jeunesse » (Bachi, 2010 : 80). De plus, l'attentat auquel avait assisté le Dormant pourrait nous inscrire au moment de la décennie noire, une période où le terrorisme avait envahi le territoire algérien: « Tous les jours, dit Sindbad. Tous les jours un fou actionne son engin au milieu de la foule. C'est un sport national. Une coutume locale » (Bachi, 2010 :44).

Ces éléments liés à l'Histoire indiquent qu'il s'agit de la période entre les années 70 et 90, mais l'inscription exacte du cadre temporel demeure toujours floue, puisqu'on ne peut affirmer le contexte dans lequel s'inscrit cette œuvre.

Cependant, il faut distinguer la transformation homodiégétique, qui touche uniquement au cadre spatio-temporel (qui s'applique au travestissement); et la transformation hétérodiégétique qui implique un changement des événements et probablement du cadre spatio-temporel, en préservant les grandes lignes de l'action, comme c'est le cas dans les parodies. Pour notre corpus, qui se présente lui-même comme une parodie, il nous est crucial de nous arrêter sur ce point pour le traiter en profondeur.

Le roman comme nous l'avons précisé plus haut, se manifeste comme une parodie ; c'est-à-dire, un modèle préétabli du conte. Néanmoins, les événements sont différents, le cadre spatial n'est pas le même, et le temps se trouve plus d'actualité :

Le mouvement habituel de la transposition diégétique est un mouvement de translation (temporelle, géographique, sociale) proximisante : l'hypertexte transpose la diégèse de son hypotexte pour la rapprocher et l'actualiser aux yeux de son public. (Genette, 1982 : 431)

L'actualisation du cadre spatio-temporel a engendré un nouveau personnage qui ne dépend point de son soit disant double. Il renaît au vingtième siècle et revit des aventures qui n'ont aucun lien avec le merveilleux du conte. Mais si l'on suppose qu'un personnage peut ressusciter, et prendre forme à chaque génération ; on pourrait effectivement parler de transdiégétisation. Pour ce : « Il suffit de supposer, comme le fait si souvent la science-fiction depuis Wells, une machine à voyager dans le temps. Au prix de cette invention, un personnage peut, provisoirement ou non, quitter sa diégèse et s'introduire dans une autre ». (Genette, 1982 :439). Toutefois le narrateur affirme que Sindbad est immortel et qu'il renaît à chaque génération :

Chapitre II Autour du Roman de Bachi : Hypertexte et intertexte : pour une perspective générique

Sindbad était immortel : il renaissait à chaque génération et il s'incarnait dans un jeune homme à l'âme voyageuse, à la besace vide, aux yeux remplis de merveilles qui échouait toujours dans une ville étrangère aux mœurs incompréhensibles comme il avait échoué lui-même sur une plage où l'avait recueilli une jeune femme à la peau brûlante et salée. (Bachi, 2010 :141)

Contrairement au cadre temporel, *Amours et Aventures de Sindbad le Marin*, s'inscrit dans un cadre algérien de l'Après-guerre, où les lieux sont décrits minutieusement, renforçant l'illusion réaliste, contrairement au conte des *Mille et Une Nuits*, dont l'espace est inidentifiable. Le roman comporte des noms de villes : Rome « *Giovanna vivait à Rome dans la célèbre villa des Médicis* » (Bachi, 2010 :71), Paris, Florence, Appel, Damas, Messine, Syracuse, Palerme, Tripoli, Alep, Bosra, Beyrouth

Des noms des rues tels que : Via Veneto, Piazza Colonna, Piazza del Popolo (« *je longeai d'abord la Via del Babouino jusqu'à la place immense, ronde ou ovale, avec ses deux églises jumelles* » (Bachi, 2010 :98), boulevard Montparnasse, rue de la gaîté, rue Notre-Dame-des-Champs, boulevard Saint-Michel, Saint-Louis, rue de l'Estrapade, rue du Fouarre, rue Dante

Des places : Piazza della Rotonda (fontaine de Giacomo Della Porta).

L'hôtel Palazzo Vecchio à Florence, l'église Santa Croce, Le mont palatin. . Piazza del Duomo., place Quinet, la Sorbonne, *Beyt al Maa'l*.

En effet, les romans modernes tâchent de bien inscrire leurs personnages dans un univers spécifique, afin d'orienter le public pendant son activité de décodage : « *loin d'être indifférents, l'espace d'un roman s'exprime dans des formes et revêt des sens multiples jusqu'à constituer parfois la raison d'être de l'œuvre* »². Dans cette optique, l'auteur n'a pas manqué d'indiquer avec précision chacun(e) des pays/villes dans lesquels il s'est rendu, contrairement à l'hypotexte qui ne laisse paraître aucun détail renvoyant aux lieux désignés dans le récit, c'est cette description minutieuse des lieux qui nous laisse supposer qu'il s'agit d'un récit de voyage. C'est pourquoi, nous allons nous focaliser à présent sur la description réaliste des lieux cités dans *Amours et aventures de Sindbad le Marin*, et prendre en échantillon quatre univers qui ont le plus marqué notre personnage :

² BOURNEUF, Roland, OUELLET Real. L'univers du roman, Paris.PUF, 1972. Cité d'après la 4^{ème} édition.1981

Chapitre II Autour du Roman de Bachi : Hypertexte et intertexte : pour une perspective générique

1) Alger/Carthago

La ville d'Alger rebaptisée Carthago est le premier lieu cité dans l'œuvre, représentant ainsi l'identité du personnage, « *Jadis la cité s'était appelée Alger. A présent ses habitants lui donnaient le nom de Carthago* » (Bachi, 2010 :13). Néanmoins, cette ville est décrite comme la « *Cité des désirs inexaucés* », l'« *Ignoble ville* » (Bachi, 2010 :102). Pour des raisons multiples, le personnage ne cesse de fuir cette ville et ses habitants, pensant n'avoir de place parmi les siens : « *si des hommes de la trempe de son nouvel ami s'étaient faits plus nombreux, il n'aurait jamais remis les pieds sur un navire* » (Bachi, 2010 :34). Cette représentation négative de cet univers, sert à dénoncer la Harraga, et plus précisément les conditions de vie déplorables qui poussent les jeunes à prendre la fuite, à la recherche d'un univers plus paisible, avec des conditions meilleures.

Le texte est avant tout un lieu esthétique dans lequel s'inscrivent des lieux géographiques. Ainsi, l'auteur décrit minutieusement l'espace, depuis le départ des personnages du quai jusqu'à la demeure de Sindbad et de sa grand-mère Lalla Fatima ; contrairement au conte de *Sindbad le Marin* qui décrit des lieux indéterminés dont l'identification est impossible.

2) Rome

La ville de Rome est le second espace auquel nous allons consacrer cette analyse : pour notre personnage Rome était sa ville de secours, un univers réconfortant, décrit comme valorisé par rapport au précédent. Après avoir quitté Carthago, Sindbad s'installe pour une certaine période à Rome, cette ville italienne qui charme tous ses visiteurs. Ainsi, le personnage nous décrit le portrait de cette ville à la Piazza Navona « *là aussi des nuages de taons vibronnaient sur le magnifique cirque et autour de la fontaine des Quatre-Fleuves* » (Bachi, 2010 : 80), et à la villa des Médicis « *[...] devant sa fenêtre qui donnait sur les jardins de la demeure Renaissance* » (Bachi, 2010 : 72).

3) Paris, la ville lumière

Après être libéré de prison, le personnage fut exilé au cœur de la France, ce pays de l'amour et des amoureux. A Paris, Sindbad se sent encore plus libre, plus vivant, et décide de s'instruire en s'inscrivant à l'université de la Sorbonne. Tout au long de son Séjour, ce personnage fut ébloui par cette ville lumière, c'est pourquoi il nous trace son parcours au sein de cette ville merveilleuse : « *je me prosternai devant la*

Chapitre II Autour du Roman de Bachi : Hypertexte et intertexte : pour une perspective générique

tombe de Balzac » (Bachi, 2010 : 177) : 35 boulevard du Montparnasse, université de la Sorbonne, la rue Notre-Dame-Des-Champs...etc.

4) La Syrie, un pays

La Syrie est le dernier pays auquel s'est rendu le personnage. Il le décrit comme un endroit merveilleux qu'il assimile dans son architecture à celui du conte de *Sindbad le Marin* : la maison était « *un patio des Mille et Une Nuits [...] La maison aux façades bicolores, dans le style damascène [...]* » (Bachi, 2010 :225). Accompagné de sa chère Thamara, Sindbad parcourt Damas, Alep, et visite tous les endroits touristiques de cette ville : tel que la grande mosquée de Damas, un édifice religieux musulman construit par le calife omeyyade Al Walid 1^{er}.

De ce fait, le narrateur s'obstine à la construction textuelle de l'espace, en produisant un effet réaliste qui procure à l'œuvre un effet de vraisemblance. En somme, les indicateurs spatiaux contribuent à l'ancrage de l'histoire relatée dans la réalité. C'est ce que Mitterrand appelle la « narrativité » :

Je suggérerai d'appeler la "narrativité" du lieu qui fonde le récit (...) le lieu qui donne à la fiction l'apparence de la vérité. (...) Le nom du lieu proclame l'authenticité de l'aventure par une sorte de reflet métonymique qui court – circuite la suspicion du lecteur : puisque le lieu est vrai, tout ce qui lui est contigu, associé est vrai. (Mitterrand, 1980 : 194)

Par ailleurs, seul la Syrie marque quelques similitudes avec le royaume de Sindbad, reproduisant une « allusion référentielle » au conte des *Mille et Une Nuits*, et ce malgré l'effet de vraisemblance.

b) Transformation pragmatique

La modernisation de l'hypotexte implique nécessairement une transformation dite pragmatique : on ne peut transposer le personnage populaire des *Mille et Une Nuits* à l'époque moderne, sans pour autant lui faire subir un degré de transformation. Pour Genette, cette transposition est un aspect facultatif de la transformation sémantique qu'elle accompagne fréquemment, mais non obligatoirement, mais « *elle est en revanche un élément indispensable, ou plutôt une conséquence inévitable de la transposition diégétique* ». (1982 :442)

Bachi a en effet, exploité la figure des *Mille et Une Nuits* dans l'Algérie du 20^{ème} siècle, ce qui implique aussitôt une transformation pragmatique : le voyage à travers le temps n'épargne point le récit ; au contraire il le modifie selon les dispositions de l'époque :

Chapitre II Autour du Roman de Bachi : Hypertexte et intertexte : pour une perspective générique

« *Votre passeport monsieur, police des frontières* » (Bachi, 2010 :14) « *il suffit de prendre un taxi* » (Ibid. :26) « *l'Opéra* » « *le HCR* » « *l'ONU* »

« *Vos papiers ne sont pas en règle, monsieur. Pas de date de naissance. Vous avez quel âge ?* » (Ibid. :20). Les papiers sont indispensables dans tous les déplacements, ce qui n'était pas le cas dans l'univers du conte.

« *La traversée fut courte et le voyage confortable [...] il s'agissait là d'un ferry, non d'une barque de pêcheur* ». (Bachi, 2010 :142)

Selon les passages précédents, les déplacements à l'époque contemporaine semblent plus conditionnés qu'avant : Dans l'univers merveilleux de Sindbad, tout le monde pouvaient effectivement s'embarquer sur un navire et aller parcourir le monde à sa guise. En revanche, le monde s'est métamorphosé depuis, les lois ont changé, et les autorités ont pris le dessus. Du coup, il faut passer par tout un processus afin de pouvoir franchir une frontière.

Effectivement, le changement de mode et des conditions de voyages implique nécessairement un changement au niveau du commerce : il n'est plus question d'un commerce libre basé sur des échanges, comme l'est le cas dans le conte ; mais plutôt, un business (achat/vente) :

« *Un jeune homme dont l'activité principale consistait en une forme de commerce. Il achetait des vêtements à l'autre bout du monde, les transportait à la main dans de gros sac en plastique et les vendaient sur un marché de Carthago* » (Bachi, 2010 :16)

Il désignait son ballot d'où s'échappaient des mouchoirs multicolores, des cols de chemises italiennes, un sèche-cheveux électrique» (Ibid.)

« *Je suis un homme d'affaires [...] un businessman* ». (Ibid. : 16-17)

De même, l'Architecture n'a pas été épargné, il ne s'agit plus d'une demeure comme celles construites à l'époque de Haroun el-Rachid, mais c'est plutôt une nouvelle structure particulière au siècle dans lequel s'inscrit l'œuvre :

Construite au dix-huitième siècle, sous le règne finissant de la Sublime Porte, la demeure de Sindbad et de sa grand-mère, Lalla Fatima, avait la splendeur d'un

Chapitre II Autour du Roman de Bachi : Hypertexte et intertexte : pour une perspective générique

palais beylical et les charmes désuets d'une maison familiale. Elle s'élevait sur trois étages et entourait un patio ou murmurait une fontaine. Prolongée par un balcon, les pièces de villa surplombaient une vasque frissonnante. (Bachi, 2010 :51)

On parle également d'Hôtel, un nouveau lieu où peuvent loger les touristes, des voyageurs, toute personne voulant se mettre à l'abri, ce qui n'était pas disponible autrefois, pendant cette époque lointaine.

Les moyens de transport ont eux aussi subi une certaine modernisation, on parle même de Métro et de sous-marin.

c) Transformation sémantique

La transformation pragmatique implique une transformation dite sémantique, qui touche au sens du texte ; ainsi dire, elle modifie complètement le cours des événements. C'est pourquoi, Nous nous intéresserons dans ce qui suit à deux branches de cette transformation :

1- La Transmotivation

Selon Genette « *la Substitution de motif, ou transmotivation, est l'un des procédés majeurs de la transformation sémantique* ». (1982 : 457), par ailleurs, le personnage de l'hypertexte va subir soit une *motivation simple*, soit une *démotivation*, ou un double mouvement de *démotivation et de re-motivation*. L'auteur d'*Amours et aventures de Sindbad le Marin*, substitue à son personnage un autre motif qui n'est point celui du conte. La version moderne du marin se diffère de l'ancienne, dans la mesure où Bachi attribue au personnage principal une autre motivation qui consiste à « *vivre vite, partir loin, aimer le plus* » (Bachi, 2010 : 83). C'est ainsi qu'il relance le marin dans de nouvelles aventures avec un nouveau programme.

Pour mieux cerner cette pratique, nous allons tenter de l'illustrer, en tirant des textes les motivations de chacun des personnages : Certes les deux Sindbad ont quitté leurs pays pour aller faire fortune, mais après avoir goûté au plaisir du voyage, les deux décidèrent de relancer leurs expériences. Sauf que, le Marin du conte fut motivé par le désir de voyager, le désir d'affronter à nouveau le danger et de faire fortune :

Le démon du voyage me reprit. J'avais envie de parcourir d'autres contrées, de passer d'île en île. Je m'occupai de mon projet, acquies des marchandises de prix pouvant supporter le transport en mer. Je les emballai soigneusement et me rendis de Bagdad à Bassora où je descendis sur le port. (Sindbad le Marin, 2007 :117)

Chapitre II Autour du Roman de Bachi : Hypertexte et intertexte : pour une perspective générique

Tandis que, le personnage errant de Bachi, se lance dans une quête à la recherche du bonheur inachevé, dans le but de découvrir de nouvelles villes, de nouvelles femmes, sans aucun compte à rendre :

Voyager juste, c'est ne connaître personne dans les lieux où l'on va, ou fort peu de gens ; n'avoir ni lettre de recommandations à remettre, ni rendez-vous auquel se rendre ; n'avoir d'engagements qu'avec soi, pour voir sans hâte les choses - d'une région, d'une ville – que nous avons désiré voir et qui d'ordinaire ne sont pas légion, je parle ici pour moi (Bachi, 2010 : 85).

Par conséquent, cette opération implique une transformation sémantique qui touche l'hypertexte : la re-motivation du personnage n'a pas uniquement engendré un changement au niveau des événements, mais elle a également contribué à relancer notre Sindbad dans une autre voie, explorant cette fois des aventures amoureuses. De ce fait, l'auteur surpasse le tabou de la femme et aborde sans embarras le corps féminin, en décrivant minutieusement les relations sexuelles, imposées par ce changement de motivation :

J'allais en Beatrice comme un pèlerin arc-bouté sur son bâton. Je glissais en elle comme une truite ou un poisson béni, frottant ses écailles contre sa peau lisse, s'insinuant comme le serpent dans l'Éden des amants. Nous étions le monde, moi l'Adam éternel, elle l'Ève primordiale ». (Bachi, 2010 :104)

L'analyse nous a permis, au préalable de confirmer que la substitution du motif et de la diégèse sont à l'origine du soulèvement du tabou féminin, c'est pourquoi le narrateur parle plus librement de la femme, de son corps, et de sa beauté, alors que le conte n'en faisait pas usage, ce qui donne lieu un genre romanesque.

2- la Transvalorisation

La transvalorisation est « toute l'opération d'ordre axiologique, portant sur la valeur explicitement ou implicitement attribuée à une action ou à un ensemble d'actions : soit, en général, la suite d'actions, d'attitudes et de sentiments qui caractérise « un personnage » ». (Genette, 1982 :483). Elle opère soit par un mouvement de valorisation, de dévalorisation ou par un double mouvement de dévalorisation et de (contre)valorisation. En somme, l'analyse effectuée nous a permis de relever deux catégories :

a) La valorisation du personnage secondaire « le Dormant »

Cette pratique « consiste à lui attribuer, par voie de transformation pragmatique ou psychologique, un rôle plus important et/ou plus « sympathique », dans le système

Chapitre II Autour du Roman de Bachi : Hypertexte et intertexte : pour une perspective générique

de valeurs de l'hypertexte, que ne lui en accordait l'hypotexte » (Genette, 1982 : 483). En effet, *Amours et Aventures de Sindbad le Marin* présente un cas de valorisation secondaire, ainsi dire, il s'agit d'attribuer à un personnage fortement négligé, un rôle plus actif dans l'hypertexte : Le Dormant est ici un personnage énigmatique aux yeux du public et des personnages.

Le Dormant songeait au temps où il les côtoyait et partageait leurs rêves. Les songes défunts perdurent dans l'esprit des vivants. S'était-il endormi hier après l'arrestation de Ben M'Hidi, ou avant-hier après la capture de l'émir Abdelkader ? Était-il parti en exil à Damas pour finir ses jours avec le vieux sage, entre deux prières à la mosquée des Omeyades ? Il était peut-être mort en Bolivie, prisonnier de la jungle, abandonné sur le chemin des révolutions ? Ou plus loin encore, il lavait les pieds de Jugurtha, baisait ceux de Jésus, accompagnait le prophète dans son hégire ? Il pouvait être juif, romain ou berbère ; marcher avec les Arabes le long des caravanes ; traverser l'Atlantique à bord d'un bateau négrier ; périr dans des mines d'argent au Mexique ; se prosterner devant la Kaaba ou baiser le mur du Temple à Jérusalem puisque voila une éternité endormi près de ses compagnons veillés par ce chien sans âge pendant que les siècles s'additionnaient » « une question cependant le taraudait comme la mouche du coche : pourquoi s'était-il éveillé ici ? (Bachi, 2010 :32-33).

En effet, le statut du personnage a été revu par l'auteur, désormais, il est au centre d'intérêt, et le mystère de sa présence déclenche probablement la curiosité du public: Bachi le décrit comme un personnage mystérieux, primitif, voyageant en destination d'Alger, sans aucun souvenir de sa vie antérieure. A bord, il rencontre Sindbad qui était intentionné ou plutôt, curieux de révéler la vraie identité de ce personnage, et de même élucider son mystère :

Des souvenirs comme des éclairs dans la nuit. Il avait vécu plusieurs vies ; mais ce n'est sans doute qu'un songe de plus. Combien de temps avait-il dormi ? Combien d'années ? Était-il amnésique ? Non : il avait été hors du temps pendant une partie de sa vie, voila l'explication (Bachi, 2010 : 24)

Au fil de la narration, l'auteur lui attribue une charge plus valorisée que celle du conte, il est dorénavant le déclencheur de l'apocalypse, l'un des sept messagers de Dieu, qui se réveille pour le commencement de la fin :

« Chien en était persuadé, le temps de la destruction était venu. Sinon pourquoi Oourougarri s'était-il enfin éveillé, le dernier des dormants ? Et pourquoi Chien le fidèle s'était-il divisé une dernière fois » (Bachi, 2010 : 41)

« Lalla Fatima siégeait comme une divinité antique, vestale d'un culte oublié et pourtant sacré.

Chapitre II Autour du Roman de Bachi : Hypertexte et intertexte : pour une perspective générique

-Tu es l'homme dont parle la prophétie, dit-elle d'une voix dont la juvénilité contrastait avec le masque momifié ». (Ibid. : 53)

« Tu es là pour le Jugement. Mon père m'en parlait souvent [...] ce jour est-il advenu pour que nous ayons peur de toi ». (Ibid. :54)

Les expressions précédentes démontrent, que l'étranger est perçu comme l'un des Dormants dont parle la prophétie. De même, les personnages de ce roman sont convaincus qu'il s'agit bien de ce personnage-référentiel. De plus, la créature qui l'a accompagné, consolidait la théorie de la prophétie, selon quoi sept personnes se sont endormis dans une caverne gardée par un chien, feuillant ainsi l'atrocité de leur époque, pour se réveillèrent que trois siècles plus tard : *«Le compagnon du Dormant était une créature concoctée dans les entrailles du monde, une forgerie diabolique si l'on admettait l'existence du Démiurge et de l'univers comme forme sans but ». (Bachi, 2010 : 46)*

Ainsi, on constate que l'auteur accorde plus d'importance à son personnage secondaire, qui est le Dormant. Contrairement au Hindbad du conte, qui a été mis en arrière plan, avec un statut inactif. De ce fait, le personnage du roman joue un rôle très important dans la mesure où il est lui-même un personnage à découvrir au fil de la narration.

b) La Transvalorisation du personnage principal : Sindbad

Le personnage principal est la réincarnation du héros des *Mille et Une Nuits*, un Sindbad vivant à l'époque moderne qui se présente sous les traits d'un algérien aventureux, explorateur du monde à la recherche du bonheur. Néanmoins, un changement au niveau axiologique a été détecté lors de notre analyse. Par conséquent, l'auteur génère un anti-héros, en procédant avec un mouvement de transvalorisation.

La transvalorisation est *« un double mouvement de dévalorisation et de (contre)valorisation »* (Genette, 1982 :514); ainsi l'auteur destitue le personnage de sa fonction héroïque, en lui attribuant une épaisseur d'humanité (lâcheté, imagination, égoïsme...etc.), autrement-dit, il s'agit de substitution des valeurs avec le personnage de l'hypotexte, qui joue ici sur un texte axiologiquement homogène. Ainsi, les valeurs du Marin se caractérisent par : la bravoure, l'intelligence, la bonté, l'honneur, le respect et la fidélité. Cependant, nous allons démontrer dans ce qui

Chapitre II Autour du Roman de Bachi : Hypertexte et intertexte : pour une perspective générique

suit, les valeurs substituées au héros des *Mille et Une Nuits*, et qui marquent le changement de statut.

1. Lâcheté et infidélité

Le personnage a tendance à ne pas affronter la réalité, puisqu'il se contente le plus souvent de prendre sa valise sans pour autant se soucier de son entourage, contrairement à son double connu pour sa bonté et sa fidélité : ayant peur de la confrontation, il s'est enfui la première fois de Carlo moro, le père/mari de Vitalia, « *comme dans les films, j'enjambai la fenêtre pour fuir ce père jaloux. Je courus dans la nuit* » (Bachi, 2010 :68). C'est aussi sa réaction lorsqu'il part sans adieux, de la villa des Médicis : « *j'avais filé sans la voir, je ne voulais m'encombrer de questions, de serments ou de larmes versées* » (Ibid. :102). A Florence il rencontre Beatrice, mais « *à mesure que les journées passaient, je devenais un peu plus maussade. Mes escapades en compagnie de Beatrice m'attristaient* » (Ibid. :106). C'est un personnage qui se lasse assez rapidement de ce dont il dispose. Néanmoins, ses aventures avec les deux écrivains Jeanne et Pauline ne semble guère être conditionné : « *les amazones m'entreprenaient la nuit lorsque Giovanna était de garde [...] Je les rejoignais à pas de loup [...] et l'une des damoiselles [...] pauline, m'attirait dans leur lit où elles dormaient toutes les deux* » (Ibid. :121). Submergé par la dépression, le personnage décide de partir loin de la villa des Médicis, sans avoir de compte à rendre : « *je n'en pouvais plus de la villa, de ses pensionnaires, de ses illustres morts ; et même Giovanna [...] Je rangeai mes affaires [...] ouvris la valise et jetai le tout dedans* » (Ibid. :142). A Messine, il rencontre également Liza, une jeune femme mariée, mais qui rend les armes aussi facilement, après s'être séduite par le jeune Sindbad, mais cette fois-ci encore, il la fuit : « *Liza [...] ne chercha pas à me retenir lorsqu'un matin je pris ma valise et sortis de l'hôtel* » (Ibid. :146). A Palerme, il prévoit de s'enfuir avec sa belle aimée Vitalia, mais assassinée, ce dernier prend une autre fois la fuite de peur de perdre sa vie : « *nous étions tous les deux condamnés à fuir. Cette fois encore nous prîmes le premier bateau* » (Ibid. :158). Il a vécu une aventure magnifique à Paris avec Caline : « *Caline [...] écartait ses cuisses pour que j'en explore toutes les subtilités* » (Ibid. :184), mais trop inconstante, Sindbad se jette entre les bras de Mazarine. Zoé est une jeune fille d'une vingtaine d'année qu'il a croisée devant l'*Origine du Monde*, et avec laquelle il passait son temps, mais elle finit par le quitter « *un jour,*

Chapitre II Autour du Roman de Bachi : Hypertexte et intertexte : pour une perspective générique

elle me vola le peu d'argents que j'avais. Elle disparut me laissant seul dans cette chambre d'hôtel. Comme je désirais la quitter, elle partit avec mon portefeuille, c'était une manière de se venger » (Ibid. :209). Néanmoins, le fait d'être délaissé ne l'a pas empêché de s'enfuir cette fois encore: « *je quittai l'hôtel au petit matin. Elle n'avait pas réglé la note et je ne souhaitais pas finir au commissariat* ». (Ibid.)

2. Le regard inférieur

Contrairement au personnage des *Mille et Une Nuits*, respecté par tous les habitants de Bagdad ; celui de notre corpus est victime d'insulte et n'occupe aucun statut au sein de sa société: « *Ta gueule sale vendeur de merde ! Fripier, dealeur, maquereau... Vous fourrez vos queues dans tous les bordels du monde et vous revenez nous fourguer vos maladies. Toutes les coiffeuses de Carthago ont le sida à cause de vous* ». (Bachi, 2010 : 34)

3. Malhonnêteté

Le Sindbad moderne est connu pour cette caractéristique mensongère, d'autant qu'il annonce lui-même le manque d'honnêteté à Carthago (dont il fait partie): « *Je trouve que l'on manque souvent de cette qualité... l'honnêteté* ». (Bachi, 2010 :27)

Etant un constituant important du récit, investisseur de valeurs multiples et chargé de percevoir le réel, notre Sindbad reflète un sujet anéanti par des conflits internes qui se sont projetés sur la structure formelle de notre récit. Ainsi dire, la démystification de Sindbad empêche la réincarnation de toute forme d'héroïsme, ce qui trouble l'assimilation de notre Sindbad, rangé par son aïeul, perturbant de même l'organisation du récit.

4. Un Antiroman

Contrairement à la parodie, dont l'analogie est inconsciente ; « *dans l'antiroman au contraire l'analogie est métadiégétique, entièrement située dans l'esprit et le discours du héros, qui la perçoit non seulement comme une analogie mais comme une identité* » (Genette, 1982 :207), autrement-dit, le personnage reconnaît entre temps, le rapport qu'il entretient avec son modèle, et qui normalement doit être perçu exclusivement par l'auteur et bien évidemment le public ; de plus qu'il se considère issu de cette famille légendaire du Marin des *Mille et Une Nuits*.

Chapitre II Autour du Roman de Bachi : Hypertexte et intertexte : pour une perspective générique

Comme toute analogie, celle-ci comporte à la fois des ressemblances et des différences : Le personnage reconnaît, en premier lieu la différence dont se caractérisent les aventures de son double, c'est-à-dire, le merveilleux. Du coup, il nous présente un résumé bref de ce personnage en mettant en relief ce qui le détermine :

Entre les larmes, les chants, les rires, un homme comme les autres traversait les mers et combattait des animaux fabuleux, poissons bibliques sur lesquels passaient des troupeaux, continents où échouaient les lointains descendant des caravaniers, devenus princes des mers qui accostaient sur l'île des Java, de Sumatra, sur les îlots de la Lune où régnait des rois de cartes à jouer, figurines interchangeables qui montaient leurs chevaux de la mer, ces étranges créatures nées de l'embrun et du ressac. (Bachi, 2010 :115)

En effet, le personnage perçoit la relation qui le relie à son double, dans la mesure où il s'identifie directement à lui, tout au long du récit : « *Moi l'arabe du conte* » (Bachi, 2010 : 111). C'est également le cas, lorsqu'il raconte au Dormant, son expérience avec son visiteur mystérieux, tel que le faisait le héros du conte en présence de Hindbad : « *Il me narra l'histoire de Sindbad le Marin qui reçut à dîner, chez lui, dans son immense demeure, Sindbad le Portefaix, un peu comme je vous reçois, ici, chez ma grand-mère, Lalla Fatima, pour vous conter ma vie* » (Bachi, 2010 :134). Par conséquent, l'histoire se répète de la même façon pour notre Sindbad, qui se trouve dans la même situation que son aïeul, en train de narrer ses aventures à un étranger dans sa propre demeure. Ce personnage se rattache à cette réalité qu'il s'est mis à imaginer, se persuadant lui-même qu'il est le petit-fils de ce héros d'autant qu'il revit des expériences similaires : « *Je songeais aux temps anciens où les premiers marins, à l'instar de mon lointain aïeul, le Sindbad du conte, parcouraient l'océan Indien mais ne rencontraient jamais ces énergomènes en short [...] en ces temps bénis, on pouvait encore mourir seul sur une plage déserte* » (Bachi, 2010 : 80). Il est même persuadé que Sindbad est immortel, et s'imagine être l'incarnation d'un nouveau Marin, celui qui a parcouru le monde à la recherche de fortune, de divertissement et de plaisir.

Comme il essaie de trouver des équivalents aux aventures du Marin, tout en se référant à son propre vécu :

Sindbad était immortel : il renaissait à chaque génération et il s'incarnait dans un jeune homme à l'âme voyageuse, à la besace vide, aux yeux remplis de merveilles qui échouait toujours dans une ville étrangère aux mœurs

Chapitre II Autour du Roman de Bachi : Hypertexte et intertexte : pour une perspective générique

incompréhensibles comme il avait échoué lui-même sur une plage où l'avait recueilli une jeune femme à la peau brûlante et salée. (Bachi, 2010 :141)

Néanmoins, l'identité que veut s'attribuer ce personnage ne lui correspond point, du fait que, les aventures héroïques et fabuleuses de Sindbad le Marin, s'opposent à celle de notre Sindbad, dont la détermination est la quête inachevée du bonheur. Cependant, il est lui-même conscient du statut inférieur que lui attribue l'auteur dans ce récit :

C'était une étrange rencontre à Bagdad, une ironie du destin ; deux hommes du même âge, parlant la même langue et portant le même nom, des jumeaux séparés par leur condition : l'un enrichi par une vie aventureuse, l'autre pauvre comme Job. (Bachi, 2010 : 113)

Le caractère délirant est un élément indispensable dans l'identification de l'antiroman, ainsi dire, ce dernier doit regrouper un certain nombre de symptômes qui le rattachent à cette pathologie mentale : notre personnage est avant tout un Sindbad qui veut vivre comme un marin, c'est-à-dire comme le héros du conte : *«Don Quichotte se pencha sur moi pour me conter les aventures de mon double, l'autre Sindbad qui vécut il y a plus de mille ans et continuait son chemin dans la mémoire des conteuses»* (Bachi, 2010 :113). Néanmoins, cela ne peut être possible, pour cette raison simple que Sindbad n'est pas un aventurier mais plutôt un errant, un fou qui se prend pour son double. Pensant que le personnage fictionnel est une réalité, Sindbad commence à produire un schéma narratif similaire à celui du conte. Ainsi, il se rattache à son soit disant double, mais ne prend pour modèle que les aventures de ce Marin, sans pour autant accorder de l'importance à son caractère héroïque ; errant d'un pays à un autre, Sindbad se retrouve perdu entre ses quêtes amoureuses et sa soif de se reproduire ; alors il finit cloîtré dans cette spirale.

Pour confirmer l'hypothèse citée plus, nous allons illustrer nos propos avec un exemple tiré du roman, afin de mettre en évidence le caractère délirant de Sindbad, et ainsi identifier cette pathologie du personnage : on constate dès le début de ce roman que le personnage présente un fort désir de concrétiser ses pensées, dans la mesure où il essaie d'imposer l'identité du Dormant au personnage étranger, *«Combien de temps avait-il dormi ? Combien d'années ? Etait-il amnésique ? Non : il avait été hors du temps pendant une partie de sa vie, voilà l'explication»*. (Bachi, 2010 : 24). Cette image qu'il a forgée, ne serait que le fruit de son imagination, une pure déformation de la réalité, puisqu'à la fin du roman, il se révèle que ce

Chapitre II Autour du Roman de Bachi : Hypertexte et intertexte : pour une perspective générique

personnage n'est en outre, que l'amant de sa grand-mère Lalla Fatima, exilé depuis la guerre d'Algérie : « *il avait bien été cet homme qu'elle avait livré à ses ennemis. Dans un moment de faiblesse, tiraillée par ses sentiments maternels, elle avait sacrifié son unique amour* ». (Bachi, 2010 : 26)

En somme, Les éclaircissements avancés plus haut témoignent de la compatibilité d'*Amours et aventures de Sindbad le Marin*, aux critères de l'antiroman, qui convoque multi-genres. Dans cette perspective, Genette affirme que l'hypertexte de l'antiroman est un hypoggenre, en outre, un terrain qui renferme divers catégories génériques (1982 : 209), ce qui semble concorder avec notre corpus, puisqu'évidemment le récit est inspiré de plusieurs œuvres que Bachi a énuméré dans la page consacrée aux remerciements : il s'agit tout d'abord du conte de *Sindbad le Marin*, ainsi que le livre de fiction de Leonardo Sciascia intitulé *les Heures d'Espagne*, et enfin du roman de Rainer Maria Rilke *Carnets de Malte*. Par conséquent, cette présence générique multiple ne pourrait qu'engendrer un récit hybride.

Notre analyse hypertextuelle a révélé qu'*Amours et aventures de Sindbad le Marin* comporte en son sein, des points de divergences mais aussi de ressemblances, générés par ce régime transformationnel. Ainsi, nous sommes en présence d'un roman qui emprunte les techniques et le contenu du conte, visant à recréer un genre amalgame, c'est pourquoi nous pourrions conclure par affirmer que le roman maintient toujours certaines caractéristiques liées au genre fictionnel des *Mille et Une Nuits*, et ce, malgré l'imposition d'une indication générique officielle « roman ».

Chapitre II Autour du Roman de Bachi : Hypertexte et intertexte : pour une perspective générique

I. Analyse intertextuelle

L'intertextualité est l'une des relations transtextuelles citées dans *Palimpseste*. Cette notion sert à désigner les relations explicite et implicite entre les différentes œuvres ; que Genette définit comme étant :

Une relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes, c'est-à-dire, eidétiquement et le plus souvent, par la présence effective d'un texte dans un autre. Sous sa forme la plus explicite, et la plus littérale, c'est la pratique traditionnelle de la citation (avec guillemets, avec ou sans référence précise) ; sous une forme moins explicite et moins canonique, celle du plagiat chez Lautréamont, par exemple), qui est un emprunt non déclaré, mais encore littéral ; sous forme encore moins explicite et moins littérale, celle de l'allusion, c'est-à-dire d'un énoncé dont la pleine intelligence suppose la perception d'un rapport entre lui et un autre auquel renvoie nécessairement telle ou telle de ses inflexions, autrement non recevable (1982 : 08)

De ce fait, l'intertextualité est une relation de coprésence qui regroupe trois formes distinctes : la citation, le plagiat et l'allusion. Toutefois, une seule forme de relation nous servira dans ce présent travail : l'allusion. Vient ensuite le forgeage d'une autre forme (la référence) qui s'ajoute avec les travaux d'Annick Bouillaguet.

1) L'allusion

Ce procédé opère avec la dissimulation d'un sous-entendu qui éveillerait l'inconscient du lecteur, en réagissant au stimulus. Elle «*consiste à faire sentir le rapport d'une chose qu'on dit avec une autre qu'on ne dit pas et dont ce rapport même réveille l'idée*» (Piégay-Gros, 2002 :52). En somme, ce procédé nécessite la participation du lecteur à la reconstruction de cette allusion. C'est pourquoi, cette dernière dépend exclusivement de la lecture (savoir), et de la mémoire qui permettent l'identification de cette analogie suspendue. Le lecteur est ainsi un acteur important dans la réalisation du pacte de reconnaissance, puisque c'est à lui de corroborer le sens dissimilé.

Le premier stimulus auquel réagit le public, est celui du nom du personnage. En effet, la dénomination de Sindbad téléporte le lecteur au royaume des *Mille et Une Nuits*, et ce, dès la lecture du titre. Ainsi, ce dernier parcourrait l'œuvre à la recherche d'indices qui rattacherait le roman au conte de *Sindbad le Marin*. De plus, la structure narrative *d'Amours et aventures de Sindbad le Marin*, est en soit, conforme à celle du conte, qui englobe un récit principal et un autre enchâssé ; ce qui suscite d'avantage l'attention du lecteur.

Chapitre II Autour du Roman de Bachi : Hypertexte et intertexte : pour une perspective générique

Le second point qui capte l'attention du lecteur, est l'inscription de plusieurs titres dans le roman ; notamment celui des *Milles et une Nuits* « *connaissez-on encore ces Mille et Une Nuits ?* » (Bachi, 2010 : 100). L'auteur fait ainsi allusion à la source de son inspiration qui a contribué à la naissance à ce roman hybride, éveillant du coup les soupçons des lecteurs qui perçoivent cette inscription comme étant un signe de coprésence.

2) **La référence :**

Contrairement à la citation, la référence n'expose pas le texte cité. Ainsi, l'auteur se suffit à l'éparpillement d'indices en relation avec l'hypotexte, et qui doivent être décelés par le lecteur, qui recourt à son savoir antérieur, dépendant de son taux d'intelligence. Ces indices peuvent être à peine identifiables, souvent à cause de leurs longueurs réduites.

Pour Nathalie Piégay-Gros la référence est :

Une forme explicite de l'intertextualité, mais elle n'expose pas le texte autre auquel elle renvoie. C'est une relation in absentia qu'elle établit c'est pourquoi elle est privilégiée lorsqu'il s'agit simplement de renvoyer le lecteur à un texte, sans le convoquer littéralement. (Piégay-Gros, 2002 : 48)

Notre lecture intertextuelle a révélé l'exposition de plusieurs indices qui consolident la relation des deux genres (conte/roman), mais sans pour autant explicité le lien entre eux. Comme nous pouvons le constater, divers noms figurant dans le roman, nous renvoient au conte de *Sindbad le Marin*. Néanmoins, un lecteur inculte serait incapable de reconstituer le sens que refoulent les différentes pistes que nous avons relevé. Nous avons souligné deux noms de personnages, qui illustrent cette forme de relation :

a) **Schéhérazade**

Il est question de la célèbre conteuse des *Mille et Une Nuits*, le narrateur que l'on retrouve continuellement dans le conte de *Sindbad le Marin*. En plus de tous les rapports que nous avons décelés précédemment, l'auteur décide d'introduire le nom de ce personnage, pour nous rappeler de l'importance de cet ouvrage qui a marqué la littérature générale. Mais aussi, pour marquer le lien entre les deux œuvres, et qui doit être perçu par les lecteurs.

Chapitre II Autour du Roman de Bachi : Hypertexte et intertexte : pour une perspective générique

b) Haroun al-Rashid

Haroun al-Rachid est le cinquième calife abbasside, le souverain de Bagdad au huitième siècle. Il est également un personnage populaire dans divers contes des *Mille et Une Nuits*, notamment celui de *Sindbad le Marin*. Cependant, son réinvestissement dans le roman n'est point en corrélation avec le conte de Sindbad, mais plutôt avec celui d'*Ali Baba* :

Et Haroun al-Rachid, commandeur des croyants, se déguisait en mendiant pour épier ses sujets et recueillir leurs peines et leurs espoirs ; la nuit, il se faufilait comme un chat de gouttière dans les bouges où l'on buvait du vin en compagnie des voleurs que l'on ne dénombrait plus, même si l'on répétait souvent qu'ils étaient quarante et possédaient de fabuleuses richesses cachées dans une caverne qui s'ouvrait à l'évocation d'un mystérieux mot dont le *simsim* sonore comme une colée de pièces d'argent ferait rêver des générations d'enfants (Bachi, 2010 : 114)

De ce fait, le sous-entendu échappe aux lecteurs ordinaires qui ne détiennent pas un savoir littéraire, leurs permettant d'identifier cette référence.

Les explications citées précédemment, démontrent que le conte de *Sindbad le Marin* est bel et bien l'hypotexte principal de cette écriture intertextuelle. Ainsi, Bachi use des *Mille et Une Nuits* comme modèle d'inspiration, pour générer un nouveau personnage en quête de soi.

Conclusion

Ce chapitre était pour nous l'occasion d'identifier toutes les pratiques hypertextuelles et intertextuelles à l'origine de l'hybridité du roman. Par conséquent, il s'est avéré que les hypotextes, imités ou transformés, préservent toujours leurs caractéristiques génériques qui contaminent l'hypertexte. C'est pourquoi, il nous est possible de confirmer l'impact crucial des deux procédés qui ont contribué au bouleversement du roman de Bachi, en inscrivant l'œuvre dans une catégorie hybride, dépourvu de toute classification.

TROISIEME CHAPITRE :
CONTAMINATION GNERIQUE DES
PERSONNAGES

Après avoir décelé les différents liens textuels qui relient l'œuvre de Bachi au conte des *Mille et Une Nuits*, nous nous focaliserons à présent sur l'analyse des différents personnages de notre corpus. Donnée fondamentale dans la fiction, les personnages sont chargés d'une dimension psychologique et idéologique, souvent révélatrice de la signification. Ainsi, ces derniers représentent des éléments clés qui garantissent l'effet de vraisemblance, tout en affectant la structure du texte. C'est pourquoi il nous semble important d'interroger leurs fonctionnalités et leurs effets structurels, pour répondre à la problématique de l'hybridité générique.

L'objectif de cette analyse, est de montrer le rôle des personnages dans la désorganisation, et la déstructuration du roman. Ainsi, Ce chapitre sera divisé en deux parties, la première sera consacrée à l'étude du personnage principal d'*Amours et aventures de Sindbad le Marin*, et ce, en se référant aux travaux de Philippe Hamon, qui perçoit le personnage d'un point de vue anthropomorphique, c'est-à-dire, un être réel doté d'un portrait « physique » et « psychologique », de même que le schéma actantiel de Greimas qui nous permettrait de repérer la position qu'occupe notre Sindbad vis-à-vis des autres personnages, ce qui nous permettrait de comparer entre les deux Sindbad. La deuxième partie serait consacrée à l'analyse des différents personnages secondaires qui ont généré une multiplicité générique.

Dans la première partie de ce chapitre, nous allons nous intéresser au parcours des deux Sindbad, afin de classer notre personnage dans une catégorie différente de celle du héros du conte. Cette analyse sera menée en fonction des cinq critères proposés par Hamon dans son article *Pour un statut sémiologique du personnage* : Nous allons d'abord appréhender Sindbad d'un point de vue sémiologique, de même que sa relation avec les autres personnages qui l'entourent, tout en appliquant le schéma actantiel de Greimas, et ce, pour confirmer son statut de personnage principal dans le récit, pour ensuite se lancer dans une analyse comparative. Nous allons enfin, interpréter Sindbad comme un personnage liminaire, ce qui confirmerait l'hypothèse de l'anti-héros qui échoue dans l'accomplissement de son rite de passage et demeurerait sans identité déterminée.

La seconde partie de ce chapitre sera consacrée à l'analyse des personnages secondaires qui ont le plus marqué notre récit, et qui ont contribué à l'hétérogénéité du texte. Ainsi, le premier point sera consacré au Dormant, dont l'importance

formelle est assez flagrante ; tout en l'interprétons comme étant un personnage « référentiel », l'un des survivants du miracle, qui revint pour l'accomplissement de sa mission.

Le deuxième point de cette partie sera consacré à l'étude du personnage féminin qui ne figure point dans le conte, mais dont l'usage est assez fréquent dans le roman. Nous nous intéresserons, en particulier au premier personnage féminin qui illustrerait la présence du roman d'amour.

Le troisième point sera dédié au personnage animalier, qui nous a le plus intrigué. Nous analyserons « le chien des enfers » pour déterminer le statut qu'il occupe au sein de ce genre romanesque, en nous focalisant sur son côté fictionnel qui se rattache à la fable.

Le dernier point de cette partie sera consacré à un personnage qui surgit dans des moments précis de la narration. Robinson est l'un des personnages que Bachi exploite, et qui se présente comme un adjuvant, dont la présence est marquée par des situations problèmes. C'est pourquoi nous analyserons ce personnage afin de confirmer sa fonctionnalité.

1. Sindbad VS anti-Sindbad : étude sémiologique

Le personnage, tout en étant un être fictionnel, baigne dans une atmosphère réelle. Il est doté d'un « être » et d'un « faire » qui le façonne pour se charger d'un sens tout au long du récit. En apparence, la dénomination attribuée par Bachi semble assigner une fonction importante à ce personnage, de plus qu'il se présente dès le titre comme étant éponyme. En effet, le nom de Sindbad inspire une autre figure héroïque que le lecteur identifiera dès son premier contact avec l'œuvre, néanmoins, la conception de ce personnage éponyme n'est pas conforme à la référence, car ce dernier a été dépossédé de son statut initial.

Philippe Hamon propose une analyse fonctionnelle du personnage en l'interprétant comme un signe linguistique, autrement dit, un être doté d'un signifiant et d'un signifié :

Considérer a priori le personnage comme un signe, c'est-à-dire choisir un « point de vue » qui construit cet objet en l'intégrant au message défini lui-même comme composé de signes linguistiques (au lieu de l'accepter comme donné par une tradition critique et par une culture centrée sur la notion de « personne » humaine), cela impliquera que l'analyse reste homogène à son projet et accepte toutes les conséquences méthodologiques qu'il implique. La sémiologie est une science de langue qui s'occupe des significations. (Hamon, 1972 : 87)

Avant d'entamer notre analyse comparative des deux personnages, il nous est important de classer notre « Sindbad » en fonction du rôle qu'il occupe au sein de l'œuvre ; c'est pourquoi, nous sommes dans l'obligation de vérifier son statut de personnage « principal ».

Philippe Hamon propose une analyse sémiologique du personnage fondée sur trois catégories de signes distinctes : la catégorie du personnage référentiel ; la catégorie du personnage embrayeur, et enfin celle du personnage anaphore. Ces trois catégories semblent être bel et bien présentes dans l'œuvre, assurées toutes par Sindbad :

a) Un personnage référentiel

Création de l'auteur, le personnage se matérialise dans le roman pour incarner un rôle vraisemblable, se présentant de ce fait comme une figure réelle. Surnommés les « bruleurs des frontières », les Harragas représente la catégorie des immigrants clandestins, qui risquent leurs vies pour atteindre l'autre rive de la méditerranée. Souvent perdus en pleine mer, ces derniers privent leurs familles de faire leurs deuil, en encourageant le recommencement de ce drame tragique. Depuis les années 50 jusqu'à nos jours, le phénomène de la harraga prend de plus en plus d'ampleur, puisqu'à l'instar du Maghreb, c'est désormais tout le continent africain qui fut contaminé par cet activité récurrente.

La catégorie des personnages-référentiels exige soit des personnages historiques, soit allégoriques, ou sociaux. En l'occurrence, le récit de Bachi dépeint le phénomène de la Harraga d'un jeune algérien qui quitte son pays, terrorisé par la vieillesse et la pauvreté, pour se construire un avenir meilleur. C'est pourquoi ce personnage renvoie et représente donc une catégorie (un groupe) sociale déterminé, qui est les Harragas:

Tous renvoient à un sens plein et fixe, immobilisé par une culture, et leur lisibilité dépend directement du degré de participation du lecteur à cette culture (ils doivent être appris et reconnus). Intégrés à un énoncé, ils serviront essentiellement « d'ancrage » référentiel en renvoyant au grand Texte de l'idéologie, des clichés, ou de la culture; ils assureront donc ce que R. Barthes appelle ailleurs un « effet de réel » (Hamon, 1972 :95)

b) Un personnage embrayeur

Selon Philippe Hamon ces personnages « sont les marques de la présence en texte de l'auteur, du lecteur, ou de leurs délégués : personnages « porte-parole », chœurs de tragédies antiques, interlocuteurs socratiques, personnages d'Impromptus, conteurs et auteurs intervenant, Watson à côté de Sherlock Holmes, etc. » (Hamon, 1972 : 95)

Notre personnage est donc embrayeur puisqu'il est chargé de la narration, c'est lui qui conte les aventures qu'il a vécues autrefois, à travers l'emploi du pronom personnel « je » qui le désigne comme instance narrative : « *en attendant, je me réjouissais avec Jeanne et Pauline, les écrivaines ne dédaignaient pas les jeux de l'amour* ». (Bachi, 2010 :121)

c) Un personnage anaphore

Sindbad est un personnage anaphorique, tout d'abord parce que la cohésion du texte est assurée à travers son « faire » et son « être », c'est lui qui organise le texte, en narrant ses aventures depuis son départ de Carthago ; mais également parce qu'il nous raconte des événements antérieurs à travers des flashes back, qui nous assure une meilleure assimilation du contenu qu'il veut transmettre :

Le rêve prémonitoire, la scène d'aveu ou de confiance, la prédiction, le souvenir, le flash-back, la citation des ancêtres, la lucidité, le projet, la fixation de programme sont les attributs ou les figures privilégiées de ce type de personnage. Par eux, l'œuvre se cite elle-même et se construit comme tautologique (Hamon, 1972 : 96)

c-1 « L'être » du personnage

Sindbad occupe un rôle crucial dans le récit, dans la mesure où la narration tourne autour de son vécu, c'est pourquoi nous tenterons d'analyser ce personnage au niveau de son portrait psychologique, ainsi que sa dénomination.

a) La dénomination de Sindbad

La dénomination des personnages n'est jamais anodine, au contraire « *ils signifient toujours quelque chose... Nommer un personnage est toujours une étape importante de sa création* » (Lodge, 2008 :366). En somme, Bachi a choisi de surnommer son personnage « Sindbad » pour provoquer un effet de reconnaissance qui le rattache au conte de *Sindbad le Marin* : Il s'agit du nom du célèbre aventurier qui a affronté des créatures funestes, et qui a surmonté les dangers de ses voyages, revenant chez lui plus glorifié que jamais. En effet, son nom se répète en permanence, pour insister sur le lien entre le personnage du roman et celui des *Mille et Une Nuits*. Cette récurrence constitue un facteur important qui assure la cohésion du texte, évitant du coup, de briser le lien qui unie les deux personnages et que le lecteur doit percevoir pour assurer une conservation du sens, à travers l'emploi de différents signes : Sindbad, le jeune homme, Sindbad le voyageur....etc. compte tenu de ce qui précède, il nous faudrait contester de l'importance de la dénomination

de Sindbad qui se définit comme un personnage éponyme à fonction cataphorique, du fait que sa présence implique la programmation de l'acte de lecture, due à l'effet provoqué.

b) Le portrait psychologique de Sindbad

Malgré sa culture de référence, le personnage s'est montré peu soucieux de sa religion. Ainsi, il transgressait sans cesse les règles de fondement des relations matrimoniales qui régissent la religion musulmane, et qui reste un point névralgique au sein de la société algérienne. De plus, il ne présente aucun signe de remord à l'égard des victimes qu'il a accumulées au fil de ses voyages, c'est pourquoi, il se détermine comme un homme infidèle, incapable de forger une relation légitime :

Elle avait une peau douce comme une enfant et des seins à peine éclos. Ses tétons se gonflaient sous ma langue et prenaient une couleur violacée lorsqu'elle était au comble de l'excitation. Je caressais son ventre, l'embrassais, puis enfouissais mon visage entre ses cuisses ou je m'attardais, enivré par la douceur de sa vulve et l'odeur légère qui en émanait (Bachi, 2010 :208)

C'est également un personnage fantasmé, dans la mesure où il tente de concrétiser ses pensées idéales. Comme nous l'avons précisé dans le précédent chapitre, Sindbad prend l'étranger pour l'un des sept Dormants, se met à l'analyser dans le moindre de ses gestes, pour se prouver à soi-même que c'est bien le dernier Dormant dont parle la prophétie : *« il avait vécu plusieurs vies ; mais ce n'était sans doute qu'un songe de plus. Combien de temps avait-il dormi ? Combien d'année ? »* (Bachi, 2010 : 24)

C'est un personnage peureux, qui n'assume pas ses responsabilités : alors qu'il devrait affronter Carlo Moro, pour récupérer sa chère Vitalia, celui-ci prend la fuite à deux reprises, laissant la pauvre femme mourir entre les mains de son mari. De plus qu'il a tendance à abandonner ses conjointes sans aucun mobile valable : *« je n'en pouvais plus de la villa, de ses pensionnaires, de ses illustres morts ; et même Giovanna [...] Je rangeai mes affaires [...] ouvris la valise et jetai le tout dedans »* (Bachi, 2010 :142)

c-2 Le « faire » du personnage.

a) Le rôle thématique du personnage

Le personnage assure plusieurs thématiques, dont la plus pertinente est celle qu'il assume en tant que « Harraga » en quête de fortune, pour se consacrer ensuite à une quête du bonheur inachevé. Le jeune homme incarne la peau d'un algérien

désespéré de sa condition, tentant ainsi le diable de la méditerranée, à la recherche d'une meilleure issue. De plus que, le thème de la situation sociopolitique en Algérie semble être un coup de pouce pour la jeunesse algérien captif du régime politique, dont la seule alternative est de prendre le risque en se jetant dans la gueule du loup (la méditerranée): « *oui, monsieur du Néant... Des gamins... des amateurs. Avec leurs mains, quelques planches, des pneus, il bâtissent des naufrages ! De grands échouages, de belles morts en mer sous la surveillance des garde-côtes espagnols, italiens ou maltais* » (Bachi, 2010 :21).

Le troisième thème que nous avons détecté est celui du vagabondage, l'homme qui erre çà et là sans aucun projet constant. Effectivement, le personnage quitte son pays clandestinement, mais ce n'est pas pour autant qu'il s'installe dans la première ville visitée : Depuis son départ de Carthago, Sindbad se laissait guider par la vie, sans se fixer une destination précise dans laquelle il pourra bâtir un meilleur avenir :

Voyager juste, c'est ne connaître personne dans les lieux où l'on va, ou fort peu de gens ; n'avoir ni lettre de recommandation à remettre ni rendez-vous auxquels se rendre ; n'avoir d'engagements qu'avec soi, pour voir sans hâte les choses – d'une région, d'une ville – que nous avons désiré voir et qui d'ordinaire ne sont pas légion, je parle ici pour moi. (Bachi, 2010 : 85)

Nous avons enfin, le thème de l'identité, car Sindbad est d'une manière ou d'une autre, un personnage anonyme qui a rejeté sa culture, sans pour autant trouver une place au sein d'une autre, même après avoir tant erré. Il parcourt le monde à la recherche d'un vrai refuge qui correspondrait à ses attentes et qui rendrait compte de sa personnalité.

b) Le rôle actantiel

Le schéma actantiel de Greimas propose une analyse du roman fondée sur six axes distincts : le sujet, l'objet, les adjutants, les opposants, le destinateur et le destinataire. C'est pourquoi nous tenterons dans notre présente étude de reproduire le schéma actantiel d'*Amours et aventures de Sindbad le Marin*, afin de vérifier la place qu'occupe notre personnage par rapport aux autres figures constituant l'œuvre.

Le schéma actantiel de notre corpus change selon les deux parties constituant le roman :

1- Le récit principal

Au début de ce roman, Sindbad se présente comme « sujet » à travers sa quête, son « objet » qui est sa mission de divulgation de l'identité du Dormant. Toutefois, il lui était impossible d'atteindre son objectif, puisque le Dormant lui-même

l'ignorait. Il ne se souvenait d'absolument rien, ce qui rendait sa tâche plus complexe ; c'est pourquoi nous considérerons ce Dormant comme étant un « opposant », un obstacle au travers de sa quête, avec en plus, sa grand-mère Lalla Fatima qui reconnut son amant de jeunesse sans pour autant en parler à son petit-fils. Cependant, le chien qui accompagnait ce Dormant corroborait cette hypothèse, il constituait une preuve solide qui lui permettrait de concrétiser son fantasme : « [...] *chien veillait les sept Dormants. Puis les Dormants s'éveillaient, prenaient nom et Chien se divisait pour suivre celui qui partait* » (Bachi, 2010 : 35). Chien est donc appréhendé comme le gardien des sept Dormants, le fidèle compagnon qui escorte son maître pour la destruction du monde, c'est pourquoi nous l'avons classé dans la catégorie des personnages « adjuvants ».

Depuis la rencontre de l'étranger Sindbad ne cesse de le prendre pour le Dormant dont parle la prophétie, c'est d'ailleurs pour ce, qu'il se lance dans sa quête, ainsi, il est lui-même le « destinataire » qui s'engage dans cette mission afin d'assouvir sa curiosité « destinataire ».

Le schéma ci-dessous illustre parfaitement la première quête de notre personnage :

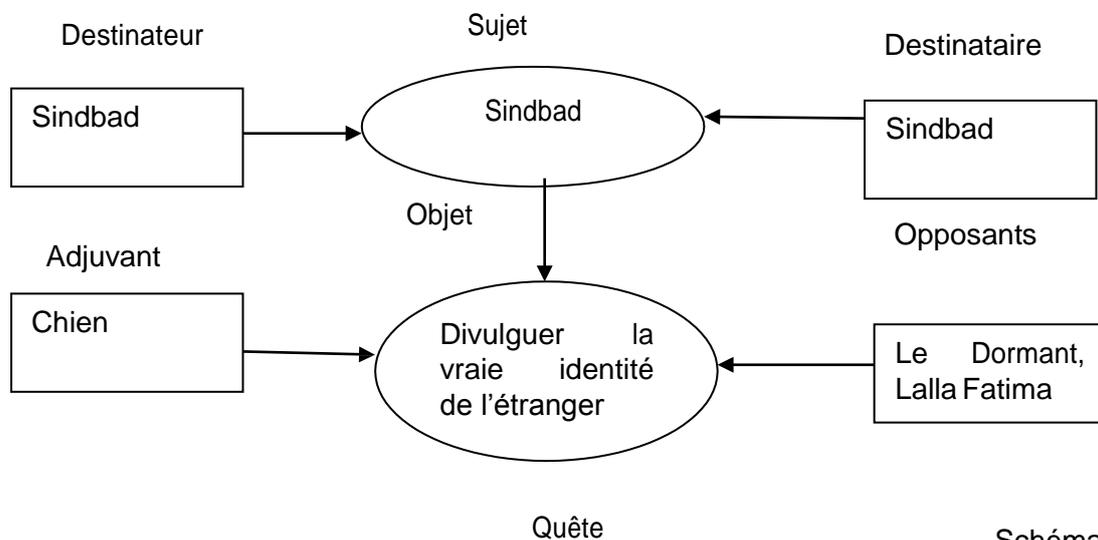


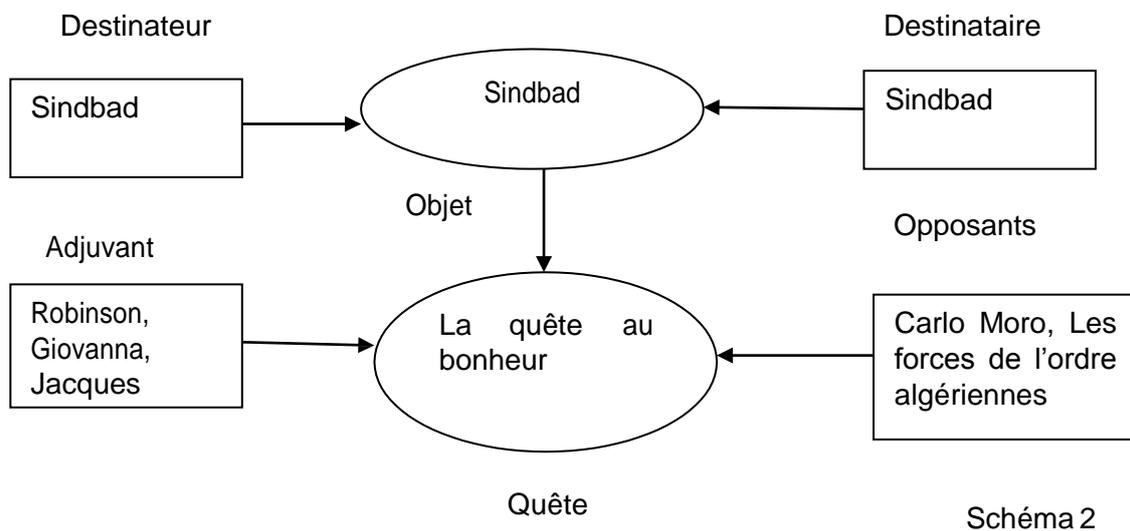
Schéma 1

2- Le récit enchâssé

C'est également notre Sindbad qui demeure « Sujet » dans cette seconde partie, même si sa quête ait changé « destinataire » : Incapable de préserver son patrimoine, Sindbad fuit sa ville, et se lance dans une quête à la recherche du bonheur « Objet ». Errant d'une ville à une autre, il rencontre l'amour de sa vie « Vitalia », mais aussitôt, Carlo Moro se met au travers de leur chemin en brisant les deux amants, ce

qui fait de lui une entrave, «un opposant» au programme de notre personnage. L'opportunité de la retrouver s'offre à lui quelques années plus tard, avec l'aide de son ami Robinson «Adjuvant», néanmoins, les deux amants ne se retrouvèrent jamais, car la pauvre femme fut assassinée par son cruel époux. De retour à Carthago, Sindbad fut incarcéré par les forces de l'ordre inculpé d'assassinat du président Chafouin 1^{er} «Opposant», néanmoins, il a été libéré avec l'aide de Giovanna et du président français Jacques Chirac «Adjuvants». Depuis, ce personnage n'a jamais connu le vrai bonheur qu'il recherchait autrefois « destinataire ».

Le Schéma ci-dessous illustre parfaitement cette seconde quête de notre personnage :



Compte tenu des éclaircissements précédents, nous sommes en mesure d'affirmer que Sindbad occupe un rôle très important au sein de l'œuvre, du fait que les actions auxquels il participe sont les plus marquantes. Ainsi dire, il nous est possible de confirmer son statut de personnage principal qui nous offre un champ favorable à la comparaison entre le Sindbad du roman et son soit disant double (le personnage du conte).

2. Analyse comparative des deux personnages principaux

La distinction entre un personnage «héros» et un personnage «anti-héros» semble être laborieuse à concrétiser, du fait que les caractéristiques d'un héros changent d'une société à une autre, d'une époque à une autre : «*Nous retrouvons*

ici, directement, le problème de la lisibilité, de l'ambiguïté d'un texte. On peut dire qu'un texte est lisible (pour telle société à telle époque donnée) quand il y aura coïncidence entre le héros et un espace moral valorisé » (Hamon, 1972 : 90). C'est pourquoi Philippe Hamon propose une grille d'analyse fondée sur cinq procédés capables de nous fournir une analyse objective du personnage « héros ».

Nous allons désormais appliquer la grille d'analyse proposée par Hamon sur nos deux Sindbad, tout en comparant entre leurs caractéristiques afin de prouver qu'ils sont incompatibles. Nous allons d'abord nous pencher sur le personnage du roman, afin d'examiner son statut de personnage anti-héros, spolié de son héroïsme, pour ensuite, se consacrer au « héros » des *Mille et Une Nuits*.

a) Le Sindbad du roman : un anti-héros ?

1) Les qualifications différentielles

Un personnage doit servir « *de support à un certain nombre de qualifications que ne possèdent pas, ou à un degré moindre, les autres personnages de l'œuvre* » (Hamon, 1972 : 90). Ainsi, Philippe Hamon propose un certains nombres de caractéristiques qui permettraient de distinguer un personnage « héros » d'un personnage « anti-héros » et qui se présente comme dans le tableau suivant :

-reçoit des marques (ex : une blessure) après un exploit. -généalogie ou antécédents exprimés. -prénommé, surnommé, nommé décrit physiquement héroïsme explicité. -motivé psychologiquement. -anthropomorphe (humain) participant et narrateur de la fable leitmotiv en relation amoureuse avec un personnage féminin central (héroïne) bavard beau riche fort jeune noble	-ne reçoit pas de marques. -généalogie ou antécédents non exprimés. -anonyme non décrit physiquement héroïsme non explicité. -non motivé psychologiquement -non anthropomorphe simple participant à la fable, pas de leitmotiv sans relations amoureuses déterminées muet laid pauvre faible vieux roturier
--	---

Compte tenu des caractéristiques citées dans tableau ci-dessus, nous avons pu examiner à quelle série appartient notre personnage :

Au début du roman, notre personnage était plein d'espoir comme il était sur-motivé par les aventures qui allaient le submerger de bonheur ; il était plein d'enthousiasme, plein de rêves et de désirs. En somme, il voulait embrasser le monde à bras ouverts ; de plus qu'il n'avait qu'un seul programme « *vivre vite, partir loin, aimer le plus* » (Bachi, 2010 :83). Néanmoins, son état s'est détérioré, et le personnage d'autre fois perdait peu à peu le goût de la vie, sans pour autant réussir à l'accomplissement de ses rêves : « *voilà toute l'histoire. C'est bien de ce monde-ci qu'il s'agit, mon bon seigneur. Si vous voulez l'effacer, surtout n'hésitez pas. Mais je vous en conjure, pour l'amour de Dieu, ne proposez rien d'autre* » (Bachi, 2010 : 261)

En outre, la création de notre personnage principal est inachevée, du fait qu'il n'est décrit qu'à moitié : surnommé « Sindbad », Bachi prive son personnage de sa vraie identité qui demeure inconnu par le lecteur, de plus qu'il n'est décrit que

psychologiquement sans pour autant tenir compte de son physique, qui devrait compléter le portrait de ce dernier.

Construire un personnage nécessite donc de le décrire en le dotant de caractéristiques physiques et morales afin qu'il acquière une cohérence fictionnelle et suscite, ainsi, un effet de présence dans la conscience du lecteur. En un mot, il s'agit de construire sa mimésis par un ensemble de caractérisation (Michel Erman, 2006: 51)

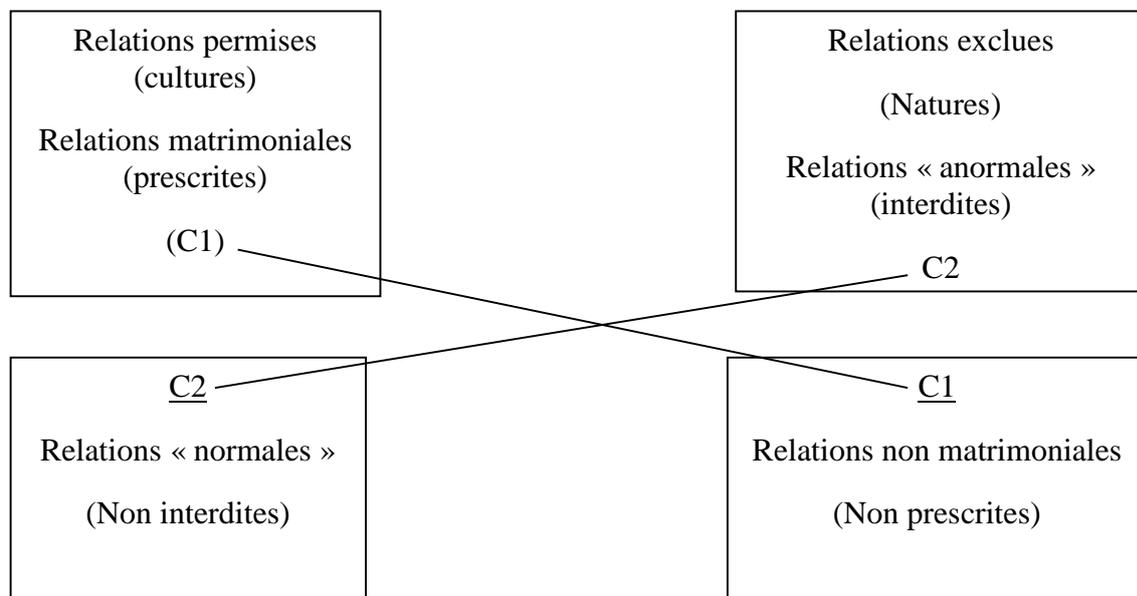
Cependant, il est décrit comme non motivé psychologiquement, de plus qu'il ne présente aucun signe d'héroïsme :

- C'est un personnage pauvre, condamné à son sort et captif de son destin inéluctable: « *je constatai alors que ma fortune s'était épuisée et ma situation détériorée* » (Bachi, 2010 :57).

- Faible « *il se jeta sur moi et il s'ensuivit une redoutable bagarre dont je ne réchappai que par miracle. [...] j'enjambai la fenêtre pour fuir ce père jaloux* ». (Bachi, 2010 : 68)

- Un roturier qui n'est pas respecté au sein des siens « *ta gueule, sale vendeur de merde !* » (Bachi, 2010 :34).

- De plus, il n'entretient que des relations amoureuses éphémères, illégitime, s'inscrivant ainsi dans le pôle des relations non matrimoniales décrites par Hamon, et qui figure dans le schéma ci-dessous :



En effet, le personnage est bel et bien un Don Juan qui se lasse assez rapidement de sa conjointe, toujours à la recherche d'une nouvelle proie.

Notre Sindbad lié à sa culture de référence, représente un anti-héros, puisqu'il regroupe un nombre critères qui le rangent dans cette catégorie de personnage. De plus que son anonymat se fait comme un trouble identitaire intense, qui reflète l'état critique d'un personnage en quête de soi, et de son identité.

2) Une distribution différentielle

Pour Philippe Hamon (1972 : 91), il s'agit « *d'un mode d'accentuation purement quantitatif et tactique jouant essentiellement sur :*

- *apparition aux moments marqués du récit (début /fin des séquences et du récit) apparition fréquente*
- *apparition à un moment non marqué*
- *apparition unique ou épisodique*

Le Sindbad du roman se manifeste fréquemment et non complètement dans le récit, du fait, que la majorité des événements tournent autour de lui, ainsi il se charge de la narration à travers le « je » : « *je regardais la jeune philosophe, je sentais que j'étais sa mauvaise étoile, l'astre sombre et maléfique qui l'empêchait de se concentrer* » (Bachi, 2010 :199). Toutefois, certains épisodes sont méconnus par le personnage, tel le moment intime que sa grand-mère Lalla Fatima a partagé au côté de son cher amant exilé : « *le feu lui était monté aux joues et elle était devenue aussi jeune que dans son souvenir. Elle s'était approchée de sa couche, s'était agenouillée, lui avait caressé le visage* » (Bachi, 2010 :267), de même que la révélation de l'identité du Dormant à la fin du roman. Il apparaît donc au début du récit, mais disparaît à la fin, pour céder place aux retrouvailles des deux amants.

3) Une autonomie différentielle

Un personnage autonome apparaît toujours seul ou en compagnie d'un conjoint, comme il exerce une liberté liée au choix qu'il prend. Notre personnage apparaît le plus souvent avec une conjointe, ou une autre personne, comme il se présente seul à certains moments de la narration, en train de lire un roman de Sciascia, de parcourir les ruelles d'une ville, ou en train de nous faire part de ses pensées et de ses rêves. Néanmoins, il apparaît accompagné à certains épisodes : d'abord par « *les amazones m'entreprenaient la nuit lorsque Giovanna était en garde* » (Bachi, 2010 : 121), puis visitant Rome le soir d'un mariage en compagnie de Jean Dubois et Michel-Ange « *la fête est finie. Avec Jean Dubois et Michel-Ange, nous filons dans Rome* » (Bachi, 2010 : 125), et également entretenant une discussion avec le Dormant et

Lalla Fatima. Au surplus, le narrateur omniscient récupère la narration à certains épisodes laissant « Sindbad » en dehors du récit : tel est le cas lors des retrouvailles de Lalla Fatima et de son amant exilé qui se trouve être son propre grand-père. De plus, ce personnage se montre passif, d'autant qu'il se contente d'observer la discussion entre le Dormant et le chauffeur de taxi de peur qu'il lui fasse du mal : « *Sindbad se tut et s'enfonça encore plus profondément dans son siège. Il aurait aimé disparaître entre les replis du coussin* » (Bachi, 2010 : 29).

Ainsi dire, ce personnage n'est pas autonome, puisque la majorité de ses choix sont orientés en fonction du hasard. D'ailleurs, les personnages qu'il a rencontrés au fil de ses voyages ont eu un certain contrôle sur sa personne : à Rome, c'est Giovanna qui lui offre un abri, en l'invitant à habiter dans la Villa des Médicis ; de même que sa résidence à Paris n'est due qu'à Giovanna qui s'organise pour le libérer de prison. De plus qu'il n'arrive pas à résoudre les énigmes auxquelles il est confronté, ni à atteindre les objectifs qu'il s'est fixés. Toutefois, le fait de quitter ses conjointes est la seule liberté qu'il manifeste.

4) une fonctionnalité différentielle

Selon Philippe Hamon, le « héros » se définit par un ensemble de critères fonctionnels relatifs à son savoir, son pouvoir, son vouloir et son faire. En effet, le personnage est en quête de bonheur, il s'est lancé avec des rêves à réaliser, mais ses tentatives sont vouées à l'échec, car Sindbad ne réussit jamais son rite de passage : Après avoir abandonné l'amour de sa vie, le personnage se trimbale d'un corps à un autre à la recherche de son âme sœur, la femme qui le comblerait de bonheur.

Sa non fonctionnalité réside aussi dans son incapacité à résoudre les énigmes auxquelles il est confronté : Malgré son obsession à l'égard du Dormant, Sindbad ne trouve point de réponses à ses interrogations envahissantes : « *Une question cependant le taraudait comme la mouche du coche : pourquoi s'était-il éveillé ici ? Et les six autres Dormants, où s'étaient-ils rendus ? En quel pays où continents ?* » (Bachi, 2010 :33). De même que son échec face à l'opposant, car il préfère toujours prendre la fuite plutôt que d'affronter son adversaire.

Sindbad n'a qu'un seul « adjutant » ; Robinson : ce personnage qui disparaît pour réapparaître à des moments marqués de la narration, comme dans l'épisode où il réapparaît pour informer notre personnage que Vitalia le cherchait, et qu'elle l'a envoyé pour le récupérer.

Il est également non médiateur, puisqu'il a laissé le Dormant décider du sort du chauffeur de taxi, sans pour autant bouger le petit doigt afin de le sauver. De plus qu'il s'est retiré de conversation qui a précédé le meurtre.

Certes, notre personnage a un « faire » puisqu'il nous raconte ses aventures en participant à l'action, ainsi qu'un « dire », étant donné qu'il dialogue avec les autres personnages ; mais il détient également un « vouloir » qu'il ne concrétise jamais, un pouvoir qu'il ne met pas en œuvre, et un savoir qu'il n'exploite point.

5) une prédésignation conventionnelle

Selon Hamon, la culture de référence d'une œuvre peut nous informer sur les caractères héroïques qu'un personnage doit incarner, c'est un ensemble de « *faisceaux de qualifications privilégiées propres à telle ou telle culture* » (Hamon, 1972 : 93). Cependant, notre personnage transgresse continuellement les valeurs ancestrales de son pays, en se lançant dans sa quête au bonheur. Il profite sans cesse des femmes, décrivant minutieusement leurs corps sans tenir compte ni de sa religion, ni de sa culture. De plus qu'il incarne parfaitement la figure d'un Don Juan, dans la mesure où il se montre infidèle à l'égard de ses conjointes, sans se soucier du mal engendré.

A travers cette analyse sémiologique du « héros », nous concluons que, notre Sindbad présente majoritairement des signes qui le classent dans la série des personnages non-héroïque, puisqu'il n'est pas compatible avec les critères proposés par Philippe Hamon.

b) Le Sindbad du conte : un héros ?

1) Une qualification différentielle

Au niveau qualificatif, Sindbad est un personnage nommé et surnommé le « Marin », en relation amoureuse matrimoniale « *je veux te marier [...] comme je n'osais résister à la volonté du prince, il me donna pour femme une dame de sa cour, noble, belle, sage et riche* » (Sindbad le Marin, 2007 :107). Bavard « *je lui racontai mon aventure* » (74), jeune « *mais comme j'étais à la fleur de mon âge* » (90), riche « *enfin j'arrivai à Bagdad avec des richesses infinies* » (114), fort « *nous creusâmes une fosse dans laquelle nous enterrâmes l'éléphant que j'avais tué* » (141), et noble « *vous demeurez à Bagdad, et vous ignorez que c'est ici la demeure du seigneur Sindbad le Marin* » (67). Il est effectivement, décrit physiquement

comme héroïque, puisqu'il a survécu à maintes reprises au danger de la mort, sans pour autant se résigner à rester chez lui et de ne plus tenter le goût de l'aventure.

C'est pourquoi, nous pourrions dire que Sindbad est un personnage héroïque d'autant qu'il regroupe un nombre de critères qui le définissent comme tel.

2) Une distribution différentielle

Sindbad se manifeste dans la quasi-totalité des pages de l'œuvre, puisque c'est lui qui se charge de la narration, à travers l'utilisation du pronom personnel « je », ce qui implique son inscription dans les événements : *« mais comme j'étais persuadé qu'il me croyait mort, je l'abordai et lui demandait à qui appartenaient les ballots que je voyais »* (Sindbad le Marin : 2007 : 76-77). De plus qu'il a entendu Sindbad s'exprimant en dehors de sa demeure, c'est pourquoi il a demandé après lui.

3) Autonomie différentielle

Ce personnage débute ses aventures accompagné, mais finit toujours par se retrouver seul, perdu sur une île déserte affrontant un nouveau danger. De plus qu'il nous fait part de ses pensées et de ses intentions. Ce personnage manifeste une liberté liée au choix qu'il prend : Après avoir dépensé sa fortune, Sindbad se relance sans cesse dans des aventures, même après avoir essuyé tant de périls, *« les divertissements que je pris après mon troisième voyage n'eurent pas des charmes assez puissants pour me déterminer à ne pas voyager davantage. Je me laissai encore entraîner à la passion de trafiquer et de voir des choses nouvelles »* (Sindbad le Marin, 2007 :102). Au surplus, les personnages qu'il a rencontrés au fil de sa navigation ne l'ont pas empêché d'atteindre ses objectifs, puisqu'il finit toujours par revenir chez lui avec des trésors démesurés.

4) Une fonctionnalité différentielle

Ce « héros » se définit comme tel à travers des critères fonctionnels liés à ses actions : Sindbad se montre toujours victorieux face à l'opposant, et ce malgré le caractère féroce de ses adversaires (pouvoir); mais avec sa ruse et son intelligence (savoir), Sindbad échappait à maintes reprises au danger de sa mort : *« vous étiez tombé, me dirent-ils, entre les mains du vieillard de la mer, et vous êtes le premier qu'il n'ait pas étranglé ; il n'a jamais abandonné ceux dont il s'était rendu maître qu'après les avoir étouffés ; et il a rendu cette île fameuse par le nombre de personnes qu'il a tuées »* (Sindbad le Marin, 2007 :122). En outre, la bonté de ce

personnage lui a permis de rencontrer plusieurs adjuvants durant ses voyages, tout en gagnant l'hospitalité des habitants: « *il ordonna qu'on eût soin de moi et que l'on me fournît les choses toutes les choses dont j'aurais besoin* » (Sindbad le Marin, 2007 : 75). C'est pourquoi, il construit l'intrigue, en étant un personnage qui suscite l'émotion du lecteur invité à suivre les péripéties du conte afin de découvrir la fin de l'histoire (faire).

Sindbad s'est fixé une finalité, un objectif à atteindre (vouloir), et c'est ici que se situe également sa fonctionnalité puisqu'il a surmonté tous les obstacles avec son courage, son honnêteté et sa modestie, revenant chez lui plus riche que jamais : il a survécu au vieillard de la mer, au puits des morts, à la baleine, aux rocs, au serpent, à l'esclavagisme et au cannibalisme des noirs.

5) Une prédésignation conventionnelle

Etant arabe et musulman, ce personnage tente d'être conforme aux règles qui régissent sa culture. C'est pour cela, qu'il n'évoque en aucun cas le sexe féminin qui représente un tabou, une ligne rouge à ne pas enfreindre ; à l'exception des relations matrimoniales tel que le mariage. Il incarne les valeurs et les mœurs d'un homme musulman de principes, notamment dans ses rapport avec l'autre ; comme il se rattache également à la religion, en évoquant la divinité à plusieurs reprises dans le récit : « *Dieu vient de faire ce qui lui a plu* » « *priez Dieu qu'il nous délivre de ce danger* » (Sindbad le Marin, 2007 :126).

Après avoir analysé nos deux personnages, il nous est possible désormais de confirmer leur étroite relation : ainsi le Sindbad du conte incarnerait parfaitement la figure du héros, et ce, parce qu'il regroupe les qualités d'un personnage héroïque qui n'abandonne jamais son objectif ; contrairement à l'anti-héros du roman qui échoue dans l'accomplissement de son rite de passage.

Pour confirmer l'hypothèse soulignée ci-dessus, nous tenterons de mener une étude ethnocritique qui nous permettrait de déceler la liminalité du personnage, à travers son rite de passage inversé qui nous confirmerait l'indétermination identitaire de Sindbad, et de ce fait, son classement dans la série des personnages anti-héros. Notre recours à cette théorie est lié au fait qu'elle encadre un champ d'étude lié à la désillusion et à la désocialisation du personnage, qui se retrouve dans un entre-deux culturel, troublé par l'anonymat de son identité qui se répercute sur l'esthétique du récit.

En somme, notre analyse va s'articuler autour du rite de passage inversé de Sindbad, qui malgré son enthousiasme, ses ambitions, finit victime de ses choix, rejetant et fuyant la culture de l'autre.

c) La liminalité de Sindbad

Pour Marie Scarpa, le personnage liminaire «*n'est définissable ni par son statut antérieur ni par le statut qui l'attend tout comme il prend déjà, à la fois, un peu des traits de chacun de ces états.*» (Scarpa, 2009 : 28). Autrement-dit, ce personnage sera placé dans un entre deux culturel, une double identité dans laquelle il sera emprisonné, sans pouvoir se définir ni dans l'une ni dans l'autre. C'est pourquoi, nous nous proposons d'analyser notre protagoniste, afin de déterminer son identité culturelle, à travers l'analyse de son rite de passage qui est la « Harraga ».

1. le rite de passage inversé du personnage « Sindbad »

Pour démontrer la liminalité du personnage, nous exploiterons la structure analytique du rite tel proposée par Van Gennep Arnold, et qui se déroule en trois phases : une phase de séparation (ou préliminaire), qui implique une mort symbolique au sein de la sa culture, une phase de la marge (ou liminaire), qui illustre l'initiation du personnage, afin d'intégrer le nouveau groupe, et enfin une phase d'agrégation (ou postliminaire) qui implique l'intégration du personnage au sein du nouveau groupe.

Au comble de sa jeunesse, Sindbad décide de partir clandestinement en Europe pour faire fortune, mais aussi à la recherche du bonheur dont il a été privé au pays des atrocités. Ainsi, ce personnage abandonne sa grand-mère et toute sa vie à Carthago, ce qui implique une séparation géographique de son groupe initial. Toutefois son adultère avec Vitalia constitue une vraie séparation spirituelle de sa culture arabo-musulmane qui châtie les relations non-matrimoniales. Cette séparation est également marquante au niveau linguistique, tant le récit enchâssé illustre un champ lexical lié à la mythologie/culture occidentale. Pour intégrer cette nouvelle société, notre protagoniste se lance dans une succession de relations illégitimes, à la recherche d'une personne qui comblerait son cœur. Errant d'une femme à une autre, d'une ville à une autre, Sindbad se relance sans cesse dans des conquêtes à la recherche du bonheur illusoire que promis cette culture stéréotypée.

Pensant être comblé aux frontières, Sindbad ne s'attendait point au goût amer de la vie en occident : Ayant perdu Vitalia, notre personnage sombre dans la dépression, suit à quoi il décide de rentrer en Algérie, pensant survivre à la rage de Carlo Moro. Néanmoins, ses cauchemars le reprennent dès son arrivée à Alger, où il fut incarcéré, inculpé de l'empoisonnement du président algérien Chafouin 1^{er}. Suite à sa libération, Sindbad fut directement exilé en France, interdit de franchir le sol algérien, pour entamer un nouvel épisode, toujours à la recherche de bonheur que promet cette culture. Mais cette fois encore, la pauvre Thamara fut assassinée dans un bombardement de l'armée israélienne, ce qui a anéanti Sindbad, au point où son programme fut abandonné.

Suite à cet épisode douloureux, Sindbad se résigne à sa destinée et revint en Algérie, où il exerce un commerce élicite : *« voilà toute l'histoire. C'est bien de ce monde-ci qu'il s'agit, mon bon seigneur. Si vous voulez l'effacer, surtout n'hésitez pas. Mais je vous en conjure, pour l'amour de Dieu, ne proposez rien d'autre »* (Bachi, 2010 : 261). Son nouveau statut de commerçant élimine toute possibilité de cohabitation entre le personnage et les membres de sa société, qui le perçoivent comme un étranger, et non l'un des leurs *« ta gueule sale vendeur de merde ! Fripier, dealeur, maquereau... vous fourrez vos queues dans tous les bordels du monde et vous revenez nous fourguer vos maladies »* (Bachi, 2010 : 34) En somme, Sindbad ne pourra plus réintégrer la société algérienne, et finit cloîtré entre le monde qu'il a abandonné et celui qu'il fuit, ce qui implique son inscription dans un entre deux culturel qui se manifeste à travers son va-et-vient imposé par son métier de commerçant élicite *« si des hommes de la trempe de son nouvel ami s'étaient faits plus nombreux, il n'aurait jamais remis les pieds sur un navire »* (Bachi, 2010 : 34), ainsi que l'alternance codique due aux échanges interculturels *« welcome home » « made in china »*.

Ce rite est un rite de passage inversé, puisque Sindbad finit par désirer le contraire de ce qu'il voulait autrefois ; c'est-à-dire, que le programme qu'il s'était fixé, finit par expirer : au début de ses voyages, notre personnage désirait plus d'aventures, plus d'amours ; mais la cruauté de la vie finit par le contaminer au point où, il préfère rester seul, sans aucun désir. Pire, il préférerait effacer toute expérience pouvant lui rappeler sa vie antérieure.

Nous pourrions conclure par dire qu'en ne réintégrant aucune société, ce personnage s'inscrit dans la catégorie des **personnages liminaires non-initié/ mal-initié**, et ce, parce qu'il n'a pas entamé la phase d'agrégation, s'inscrivant dans la marge.

La liminalité du personnage confirme son statut de personnage anti-héros, puisqu'il ne présente en soit, aucune qualité habile à le ranger dans la catégorie opposante. De plus que son inscription dans la marge affecte la structure du roman, tant son trouble interne se répercute sur le plan générique.

Etant dépossédé de son statut initial, Sindbad incorpore des caractéristiques qui le rangent dans la catégorie des genres réaliste, d'où l'inscription de ce texte dans le genre romanesque.

3. L'analyse des personnages secondaires : pour une perspective générique

Comme nous l'avons précisé précédemment, le personnage principal est celui qui mène les actions, celui autour duquel se déroulent les événements, et le moteur de l'intrigue. Toutefois des personnages secondaires entrent en jeu, et participent au fonctionnement du récit. Cependant, certains personnages sont mis au premier plan, contrairement à d'autres, dont la présence ne marque point la structure du texte. C'est pourquoi nous nous focaliserons dans cette partie, sur l'analyse des personnages secondaires mis en premier-plan, et qui ont d'une manière ou d'une autre affecté l'esthétique de cette œuvre.

Notre perspective des personnages secondaires sera menée afin de déceler les rapports (ressemblances/différences) entre les deux œuvres, mais aussi, pour identifier la contamination formelle de notre corpus par ces personnages, qui ont contribué à la révolte esthétique du roman. Nous analyserons en premier lieu le Dormant, puis les personnages féminins qui ont le plus marqué Sindbad, Chien, et enfin Robinson.

a) Le Dormant

A l'instar de son importance thématique, le Dormant occupe un statut important dans la mesure où sa présence bouleverse l'esthétique du roman. En effet, le portrait du Dormant baigne le texte dans une atmosphère imaginaire qui bouscule l'illusion réaliste dont fait preuve le genre romanesque. C'est pourquoi il nous semble décisif

d'analyser ce personnage, tant son **être** et son **faire** contribuent à la transgression des codes génériques.

1- Le portrait du Dormant

Dès son apparition sur la première page du roman, ce personnage fut décrit comme étant le destructeur de l'humanité, celui dont le réveil sonnerait la fin des temps « *Quand se réveillerait le dernier Dormant, celui dont le nom était imprononçable, la prophétie se réaliserait, disait la légende qu'ignorait Chien mais qu'il ressentait au fond de sa mémoire animale* ». (Bachi, 2010 :36)

Contrairement, au personnage principal, le narrateur prend la peine de décrire le mode vestimentaire du Dormant qui semble sortir d'une vitrine de musée, probablement pour accentuer l'hypothèse du Dormant, qui se réveille des siècles plus tard, pour se retrouver dans un monde métamorphosé :

Le Dormant aurait pu être jeune. Il le paraissait. N'était ce vieux chien répugnant qui l'accompagnait partout, il serait passé pour un homme de trente ans. Mais ses vêtements auraient pu être coupés il y a un siècle. Ils étaient neufs mais semblait sortis d'une vitrine de musée ou de l'une de ces vieilles échoppes que l'on voit parfois dans un de ces films en noir et blanc. Ses chaussures noires brillaient encore de quelques feux qui, tout de même, s'éteignaient à mesure que le bateau le conduisait à Carthago à présent. (Bachi, 2010 :16)

En outre, le Dormant n'apparaît pas seul, il est au contraire accompagné d'un chien plus mystérieux que son maître. Décrit comme une créature funeste, le personnage animalier corrobore l'hypothèse du Dormant, surveillé par **le gardien de l'enfer**, qui se subdivisait à chaque réveil pour accompagner l'un des sept Dormants.

De même, son anonymat lui procure un côté mystérieux, qui le range dans la catégorie des genres fantastique, vu l'inscription d'un personnage miraculeux au sein d'un univers vraisemblable, ce qui contamine probablement la structure romanesque :

Des souvenirs comme des éclairs dans la nuit. Il avait vécu plusieurs vies ; mais ce n'était sans doute qu'un songe de plus. Combien de temps avait-il dormi ? Combien d'années ? Était-il amnésique ? Non : il avait été hors du temps pendant une partie de sa vie, voilà l'explication. Insatisfaisante. (Bachi, 2010 :24)

Toutefois, ce personnage se présente comme un deuxième personnage principal, puisque l'auteur partage ses pensées, « *Le Dormant fut repris par le Temps et ses souvenirs affluèrent comme une vague. Il revoyait les images de son cauchemar à nouveau dans Hiroshima, entre les décombres des Twin Towers, dans Dresde après le bombardement quand femmes et enfants n'étaient plus que des rats* » (Bachi,

2010 : 53) ; ses souvenirs : « *Savez-vous, mon bon seigneur qu'une pièce intitulée La Kahina fut donnée dans ce théâtre en 1954, un siècle après sa construction* » (Bachi, 2010 : 39), mais également ses interrogations :

Une question cependant le taraudait comme la mouche du coche : pourquoi s'était-il éveillé ici ? Et les six autres Dormants, où s'étaient-ils rendus ? En quel pays ou continent ? Que venaient-ils annoncer à l'humanité ? Pourquoi lui seul avait hérité de Chien ? L'animal s'était divisé pour accompagner chaque Dormant, comme dans l'antique fable où la bête, monstrueuse, était affligée de plusieurs crânes et milliers de crocs ? (Bachi, 2010 : 33)

Ce désordre interne contribue à la désorganisation du récit, puisque le personnage lui-même ignore s'il est le destructeur de l'univers ou uniquement un amnésique ; c'est pourquoi il participe à la régénération du conte.

2- Un personnage référentiel

Selon Philippe Hamon, les personnages-référentiels « renvoient à un sens plein et fixe, immobilisé par une culture, et leur lisibilité dépend directement du degré de participation du lecteur à cette culture (ils doivent être appris et reconnus) » (Hamon, 1972 : 95). Ainsi, nous pourrions classer notre personnage dans la catégorie des personnages-référentiels, puisqu'il s'agit de l'un des sept Dormant de la caverne, un personnage « légendaire » commun aux deux religions chrétienne et musulmane ; l'un des sept Dormants d'Éphèse, qui ont survécu par miracle à un long sommeil. Certes, il ne s'agit pas, d'un personnage historique, ni allégoriques, ni mythique, ni social ; mais il est facilement reconnu par le public concerné, qui n'aura aucun mal lors de son identification, ni lors de sa catégorisation.

En se référant à la « légende » de la caverne, l'auteur absorbe les caractéristiques de ce récit miraculeux, rendant la catégorisation du roman quasi-impossible, tant, il (le récit) tire ces racines d'une « histoire » absurde.

a) Le miracle du Dormant

Comme nous le savons probablement tous, ce personnage, ou du moins la figure qu'il incarne, a survécu par miracle à un long sommeil, pendant 309 ans dans une caverne, après s'être converti au christianisme, refusant de se sacrifier au culte de l'empereur. Ainsi, l'auteur use de l'identité du Dormant d'Éphèse, pour provoquer un effet de miracle à son personnage, qui n'est autre que l'amant exilé de Lalla Fatima, ainsi dire le propre grand-père de Sindbad. Ce personnage représente un mystère, lié à son identité méconnu par le public mais également par le protagoniste, qui ne cesse de s'interroger sur la présence de ce dernier, dont le réveil sonnerait la

fin de l'humanité. Toutes ces interrogations insensées qui semblent envahir Sindbad, serait conditionnées par la religion musulmane, qui selon ses dires, contamine la pensée humaine, jusqu'à la possession totale du croyant :

Dieu est l'une des abstractions devenue chair qui guide l'homme en prière dans la solitude glacée des dunes. La religion de Mohammad est exigeante, sobre, froide. Elle ne permet aucune identification avec la divinité, aucun réconfort, elle se transmet par des mots, le texte psalmodié au point qu'il se constitue dans l'esprit du croyant comme une stèle immense sur le chemin de la désolation. C'est cela le miracle du Coran : des mots étoilés sur la voûte noire et vide du ciel. (Bachi, 2010 : 229)

Compte tenu de ce qui précède, il nous est possible de confirmer que la figure du Dormant est à l'origine de la régénération du conte, du fait qu'il est la défiguration du miracle des sept Dormants ; un personnage qui à travers son portrait, occasionne la désillusion du réel, visant à abolir les frontières entre les deux genres (roman/conte).

b) Personnage féminin

L'inscription du personnage féminin a modifié la structure générique du récit, avec la parution de péripéties qui inscrivent le texte dans une nouvelle catégorie. Dès lors, nous avons remarqué l'emploi d'un champ lexical lié à l'amour, à l'intime, et au plaisir charnel. C'est pourquoi, il nous semble important d'analyser cet élément destructeur de la forme dans *Amours et aventures de Sindbad le Marin*, afin de démontrer l'impact du personnage féminin dans l'émergence de ce genre romanesque.

1) Vitalia

Malgré son type de personnage secondaire, Vitalia occupe une place très importante dans le roman, puisque elle est le premier amour de Sindbad, celle qui l'a charmé, qui l'a initié, mais également celle qui a conditionné son retour au Bled : après son arrivée à Cetraro, Sindbad avait l'intention de se rendre à Roma, mais son amour pour Vitalia l'en a empêché « *j'aurais pu abandonner mon champ de tomates, mes poivrons et courir à perdre haleine jusqu'à l'arrêt de bus pour Rome. Mais pour mon malheur, j'étais tombé amoureux de Vitalia, la fille cadette de Carlo Moro* » (Bachi, 2010 : 64), c'est pourquoi, il décide de rester près de son unique amour, se jouissant des moments intimes qu'ils partageaient, avant d'être surpris par Carlo Moro, qui anéantit ses rêves. Prenant la fuite, Sindbad poursuit sa quête à la recherche du bonheur, mais sans pour autant oublier la femme qui l'a instruit « *Vitalia me manquait* » (Bachi, 2010 : 93) « *mais il y avait Vitalia, ou plutôt le*

souvenir de Vitalia pour me rendre le courage ou me désespérer lorsque je me sentais seul » (Bachi, 2010 : 121). Quelques années plus tard, la chance de la retrouver s'offre à lui, mais malheureusement la pauvre femme fut assassinée par son mari qui découvre son adultère et son évasion préméditée, puis se lance à la recherche de son conjoint afin de lui réserver le même sort. C'est pourquoi, il décide de rentrer chez lui évitant d'être déchiqueté par Carlo Moro « *nous étions tous les deux condamnés à fuir. Cette fois encore nous prîmes le premier bateau [...] ils promirent de nous débarquer à Tripoli, Robinson passerait par la Lybie avant de rentrer chez lui, puis à Carthago où je voulais soigner mon chagrin, las de toutes ces tristes aventures* ». (Bachi, 2010 :158)

2) La représentation de Vitalia

Vitalia est présentée comme une femme occidentale, infidèle, peu soucieuse de son image. Elle qui transgresse continuellement les règles divines et celles de la société, en se soumettant au premier venu, sans se soucier du serment sacré qu'elle avait fait le jour de son mariage. Elle apparaît dès son premier voyage, de plus qu'elle est la première figure féminine à être décrite dans le récit enchâssé, notamment son physique : une femme aux cheveux longs et noirs, aux grands cils noirs et aux hanches larges et pleines.

Cependant, les moments intimes qu'elle avait partagés avec le personnage principal furent décrits minutieusement, comme le démontre le paragraphe suivant :

Vitalia approchait son ventre plat, le collait sur mon visage, cambrait ses fesses, afin que je ne manquasse jamais de poser mes lèvres sur sa peau veloutée, puis de suivre le courbe du nombril pendant que gémissait, douce comme la brise le soir sur la plage, cette jeune maîtresse et que je glissais en elle ma langue avide pendant que mes doigts écartaient les globes arrondis et fermes qui parachevaient le dessin de son dos et elle poussait alors de sa voix profonde et rauque une sorte de chant pendant que se déversait dans ma gorge le flot salé des abysses et l'amour et la mort et la vie et le temps abolis sur mon visage rivé entre les cuisses d'une femme brulée de désir (Bachi, 2010 :66).

3) La femme comme objet sexuel

La femme occidentale est décrite tout au long de ce roman, comme un instrument de plaisir ; un objet mis à la disposition du sexe masculin, pour lui procurer bonheur et réjouissance, sans pour autant accorder de l'importance à son côté intellectuel. En effet, le roman expose le personnage féminin, notamment dans ses activités sexuelles avec le personnage principal, et ce, en la privant de son « être ». Ainsi, les femmes sont exhibées, exposées comme des statues avec leurs organes sexuelles en pleine activité avec le Don Juan, qui ne se lasse jamais d'un tel épanouissement

« *Je me consolais dans les bras de Giovanna comme je m'étais consolé dans ceux de Vitalia* ». (Bachi, 2010 :129).

En plus des différents genres décelés au préalable, il semblerait qu'un sous-genre romanesque marque la structure de ce récit, car s'étant inscrit dans le sentimental, ce texte adhère parfaitement aux critères du roman d'amour, appelé également « roman à l'eau de rose ».

c) Le personnage animalier : Chien

Chien est décrit comme un être funeste, épouvantable, dégueulasse, dont la seule occupation est d'accélérer la destruction du monde. C'est un personnage secondaire qui apparaît dès la première ligne du roman, pour occuper un rôle très important au sein du récit « *le chien était maintenant très vieux, et son pelage gris parsemé de taches noires* » (Bachi, 2010 : 13). Effectivement, ce personnage est perçu par Sindbad comme étant le chien du Dormant, celui qui accompagnait son maître, pour l'anéantissement de l'humanité « *Dans la Caverne dormaient les Sept d'Ephèse, des justiciers dont le réveil sonnerait la fin des temps* » (Bachi, 2010 :224).

Le portrait de ce personnage doté d'un être et d'un faire, nous mène à nous interroger sur sa fonctionnalité, c'est pourquoi nous nous intéresserons dans ce qui suit à la description de ce personnage.

1- Le portrait de Chien

Ce personnage est nommé Chien, surnommé le Gardien. Il est décrit comme étant une vieille bête, sombre, gris « *il est plus vieux que Lalla Fatima, ma grand-mère !* » (Ibid. :17), sans âge déterminée « *quel âge pouvait-il bien avoir ?* » (Bachi, 2010 :20), un compagnon fidèle qui obéissait aux moindres ordres de son maître Oourougari : « *Chien commençait à grogner ; son maître lui donna une tape sur l'échine ; il se tut* » (25) « *quand Chien commença à hurler, il lui cria de se taire. Chien ne fit plus de bruit, comme mort* » (30). Cependant, il refoulait en lui une créature monstrueuse, prête à commettre des atrocités « *son maître lui avait donné permission de manger [...] Chien, après avoir mangé, avait longtemps marché devant Oourougari et devant son nouvel ami, le voyageur* » (35-36)

C'est un être redoutable, un monstre qui veut accomplir sa mission sans embuches, prêt à éliminer toute personne pouvant contrarier leurs plans : « *Sinddabaaad mort, Chien pourrait enfin le dévorer. Chien espérait que son*

maître, Ooourougari, le laisserait nettoyer le monde de cette présence qui contrariait leurs plans » (Bachi, 2010 : 41)

Il était animé par l'odeur du sang, attirer par le spectacle de la mort, la tragédie qui a réveillé sa boulimie ; tel un courant électrique :

Sa faim retentissait dans son ventre comme mille canons, plus puissante encore que l'explosion qui avait à peine effleuré son cerveau, qui était restée sur la surface comme un signal anodin, une cloche qui invitait à la curée, et qui avait éparpillé les corps d'une dizaine d'hommes, de femmes et d'enfants. Si son maître ne l'avait pas retenu, il se serait élancé sur les blessés et les morts et les aurait dévorés, apaisant le monstre qui grouillait dans son estomac (Bachi, 2010 : 40-41)

Cette bête qui semble si fragile, si vieille n'est qu'une diversion, une image extérieure qui dissimule le vrai visage de cette créature sanguinaire :

En dépit des apparences, Chien était un être plus redoutable que le simple animal domestiqué par l'homme quinze mille ans auparavant. Le compagnon du Dormant était une créature concoctée dans les entrailles du monde, une forgerie diabolique si l'on admettait l'existence du Démiurge et de l'univers comme forme sans but (Bachi, 2010 : 46)

En somme, la description de ce personnage semble rompre avec l'illusion réaliste du roman, en inscrivant le texte dans une atmosphère imaginaire, qui contribue à l'hybridité du roman.

d) Robinson

Robinson est un personnage secondaire d'une très grande importance, notamment parce qu'il joue le rôle d'un adjuvant, qui (ré) apparaît dans des moments marqués de la narration ; soit pour aider Sindbad, pour le conseiller ou pour le guider. Cette description nous rappelle les traits caractéristiques des contes des fais, marqués par la présence constante d'un adjuvant. C'est pourquoi nous analyserons ce personnage afin de confirmer son statut d'adjuvant.

La scène la plus marquante de sa présence, est celle où il organise les retrouvailles des deux amants (Sindbad et Vitalia) « *elle gambade la femme de Carlo, elle gambade à la recherche du Marin... [...] elle t'attend à Palerme et m'a chargé de te conduire auprès d'elle* » (Bachi, 2010 : 151-152), pour l'informer plus tard qu'elle fut assassinée par son mari « *elle est morte, Sindbad* » (Bachi, 2010 : 157)

Il réapparaît plus tard, pour emprunter de l'argent à Sindbad « *il m'avait offert un peu d'argent après que je lui eus conté mes misères sentimentales avec*

l'infâme Zoé » (Bachi, 2010 : 210), et également en Syrie, comme chauffeur de taxi, proposant de le conduire ainsi que Thamara dans le désert.

Il est également interprété comme un homme de raison, pouvant facilement résoudre les conflits : « *Combien la venue de Robinson nous aurait fait du bien ! Les pieds sur terre, la tête dans les étoiles, il aurait su mettre de l'ordre dans ce monde de faux-semblants* » (Bachi, 2010 : 120).

Au vu de toutes ces illustrations, il nous semble possible de confirmer le statut assigné à notre personnage, qui semble au préalable inspiré des contes des fées.

Conclusion

Cette analyse a révélé le rôle des personnages dans l'inscription de multiples genres au sein d'un même récit. En somme, les personnages que nous avons analysés attestent de la présence de trois genres distincts, ce qui contredit l'indication générique officielle « roman », figurant sur la première page de couverture. De plus, cette analyse nous a permis en soit de comparer entre les personnages des deux corpus, qui se sont révélés incompatibles, au niveau du personnage principal, dont la dénomination est la même, mais qui a été dépossédé de son statut héroïque, pour incarner la figure d'un anti-héros, victime de son destin.

QUATIERME CHAPITRE :
ESTHETIQUE FRAGMENTAIRE ET
HYBRIDITE GENERIQUE

Les chapitres précédents ont dévoilé la présence de plusieurs marqueurs qui illustrent l'hybridité générique au sein de l'œuvre de Bachi, ce qui a révélé la présence de plusieurs genres, malgré l'étiquette colée sur la couverture. Cela dit, la transformation qui a été opérée par l'auteur n'a pas pu abolir le genre initial « conte », tant elle se contente de modifier le style d'énonciation tels les travestissements. Ainsi, le lecteur est appelé à distinguer entre le réel et l'onirique, qui exigent l'attention de ce dernier, afin de repérer les divers genres narratifs emboîtés au sein de ce « roman », et de ce fait, recréer une nouvelle œuvre ambiguë, qui est en soit un « genre hybride », une subversion des codes génériques, qui baigne le lecteur dans « un plaisir de lecture », au sein d'un récit où les frontières entre le réalisme et l'absurde sont résiliées. L'auteur a donc opérée une réécriture du conte, ce qui a probablement engendré cette forme particulière d'écriture « fragmentaire ».

Cette écriture se caractérise par une esthétique moderne, qui use des ressources littéraires, pour peindre une réalité sociale. Ainsi, l'auteur recourt à plusieurs œuvres, ce qui marque son écriture, en donnant lieu à des divers fragments qui affectent la forme du récit. C'est pourquoi, nous allons consacrer ce chapitre à l'analyse fragmentaire du récit, tout en expliquant l'impact de cette écriture au niveau générique. Puis, nous allons déceler les différents genres emboîtés dans le roman.

1. Les enjeux d'une esthétique fragmentaire

En effet, Bachi introduit des éléments hétérogènes, qui subvertissent le réalisme dont fait preuve le roman ; un métissage de plusieurs segments qui pulvérisent l'univocité de l'œuvre, ce qui implique l'émergence d'un déséquilibre formel, une prolifération au sein d'un récit qui dialogue avec ses hypotextes. Cette « interaction textuelle » contribue à une installation de divers textes, qui seraient à l'origine d'une hybridité générique, et qui sont en soit une « une révolte esthétique » de l'auteur qui use du patrimoine littéraire pour servir son œuvre. C'est en quelque sorte, une réécriture de plusieurs genres, une écriture segmentaire qui provoque un éclectisme important, destructeur de la forme du roman. Plusieurs études ont dévoilé l'attachement de Bachi aux sources inépuisables de la littérature, que l'on perçoit depuis ses titres (*le Chien d'Ulysse*, *la Kahéna*, *le Silence de Mahomet*). Le recours

à ce procédé intertextuel entraîne une infiltration de substances étrangères, qui contaminent le récit, déstabilisant son harmonie formelle. Ces segments sont « *ces petites flaques d'eau qui sont déposées sur le chemin après l'averse et que la terre n'a pas bues. Chacune d'entre elles reflète tout le ciel, les nuages qui se sont déchirés et qui passent, le soleil qui luit de nouveau. Une grande mare, ou tout l'océan, n'auraient répété le ciel qu'une fois* » (QUIGNARD, 1986 : 48-49, cité par Slahdji Dalil, 2008 : 79)

En outre, l'enchevêtrement des unités contribue à une coexistence fragmentaire qui inscrit le récit dans une logique de discontinuité, en engendrant des particules incohérentes, donnant naissance à une œuvre féconde, qui brise les frontières entre les différents genres présents dans ce « roman ».

On sait que le geste de la fragmentation comme brisure est un geste moderne qui se traduit dans la représentation du réel et dans l'écriture elle-même. Mais la fragmentation moderne apparaît également dans le rapport à la traduction qui est littéralement mise en éclats dans les pratiques de l'hypertextualité. La fragmentation peut intervenir dans le cadre d'une réécriture. Dans ce premier cas, les modernes opèrent un émiettement du texte par une dispersion de l'hypotexte dans leur propre réécriture (RABAU, 2002 :31 cité par slahdji, 2008 : 79-80)

Cette littérature pistée est une façon de représenter le réel critique, à travers une réécriture qui tire ses racines des autres genres, et qui se transforme en acte « d'illocution symbolique », pour dénoncer le trajet diégétique malmené par un anti-héros, visant ainsi, un récepteur particulier du message énoncé ; en projetant le lecteur dans une quête d'indices à la recherche d'un sens conforme à la réalité.

Cette écriture fragmentaire rompt avec les différents procédés traditionnels, voir la chronologie, la forme, la linéarité et la spatio-temporalité ; usant d'une narration intercalée. Comme nous l'avons déjà souligné, ce roman manifeste une déchronologie qui rompt avec le traditionnel, puisqu'aucune référence temporelle n'a été assignée à cette œuvre. Le lecteur est ainsi en face d'un puzzle qu'il doit reconstituer pour comprendre les conditions de sa rédaction (de l'œuvre).

Sachant que le roman de Bachi, ne nous offre aucune piste pouvant nous permettre de situer le récit dans un cadre temporel spécifique, le lecteur perd ses repères, et participe à la reconstruction du sens, en menant son enquête à la recherche de signifiante. Certes, il nous jette des indices relevant particulièrement du champ lexical de la guerre de libération, mais son identification reste floue,

puisque aucune date n'a été ajustée au texte ; de plus que, la narration est brouillée par des trous de mémoire, pulvérisant ainsi l'uniformité du récit.

a) Temps et fragmentation

Le cadre spatio-temporel est un agent essentiel de la fiction, ainsi la corrélation des deux crée une illusion réaliste et provoque un effet de vraisemblance. C'est pourquoi la présence de l'une suggère nécessairement la présence de son complément. Néanmoins, notre lecture analytique a dévoilé une désorganisation au niveau de la temporalité, autrement dit, le temps de la narration ne répond à aucune structure linéaire, et ne correspond guère au temps de l'histoire, engendrant ainsi, une esthétique transgressive.

Le cadre spatio-temporel d'un récit est souvent défini au début du récit, or les indications temporelles sont quasi-inexistantes dans *Amours et aventures de Sindbad le Marin*. Ainsi, l'œuvre se suffit aux références spatiales sans orienter le lecteur via un cadre temporel déterminé. C'est pourquoi nous nous intéresserons dans cette partie, à la désorganisation temporelle comme facteur d'une écriture fragmentaire au sein de l'œuvre de Bachi, pour expliquer l'encrage de cette hybridité générique.

En ayant recouru à une analepse, le narrateur –personnage nous fait part de ses souvenirs éparpillés, passant sous silence, une bonne partie de sa vie. En effet, le personnage rencontre Vitalia dès son arrivée à Cetraro, c'est-à-dire au moment de sa jeunesse, puisque, comme il l'a expliqué bien avant, son départ de Carthago est conditionné par son erreur de jeunesse. Quelques pages plus loin (p.155), Sindbad revoit Vitalia, mais bien des décennies sont passées depuis « *séparés pendant des décennies* » (Bachi, 2010 : 156). Etant le moteur du récit, la mémoire de notre protagoniste semble lui jouer des tours, en ne donnant aucun éclaircissement réel du temps de l'histoire, diminuant ainsi l'effet de vraisemblance. De ce fait, le temps du récit qui se mesure en nombre de pages, de lignes ; ne correspond pas au temps de l'histoire qui se mesure en heures, jours, semaines. C'est pourquoi, le rapport entre la succession des événements, et leurs dispositions dans le récit fut subverti.

b) L'analepse

L'histoire de notre corpus se caractérise par un retour en arrière, narrant les aventures de notre protagoniste. *Amours et aventure de Sindbad le Marin*, commence par nous présenter le personnage animalier, en compagnie de son maître.

Quelques pages plus loin, le personnage principal fait son apparition, rencontre les deux personnages précédents, et relate ses aventures à l'étranger.

Le roman se constitue ainsi de deux récits, l'un principal et l'autre enchâssé. Avec le commencement du second, le premier prend pause, et ce n'est qu'à la fin du roman, que reprend la narration du premier récit. Cette transposition provoque un bouleversement de l'ordre chronologique des événements, et participe au brisement des frontières, puisqu'elle contraint le plan de crédibilité linéaire.

Notre personnage ne recourt pas à l'analepse pour des fins explicatives, mais plutôt pour illustrer un phénomène social récurrent en Algérie. Etant un personnage-référentiel, Sindbad assouvit la curiosité du Dormant qui désapprouvait l'échappatoire des jeunes harragas, bruleurs d'identités. Ainsi, le flash-back met en attente le récit principal, pour plonger dans un univers lointain, troublé par la défaillance de sa mémoire, incapable de restituer fidèlement des événements antérieurs.

Le texte est divisé en 17 chapitres invariables, numérotés en chiffres grecs, paraissant ainsi comme un recueil de fragments, hanté par les souvenirs du « voyageur », qui répondent à une logique thématique et non chronologique. Effectivement, la narration morcèle différents fragments qui travaillent la thématique, mais sans pour autant être linéaire. C'est pourquoi, plusieurs années, voir la moitié de sa vie sont transcrites en quelques pages uniquement.

Le désordre interne du personnage paraît aussi au niveau de la narration, bouleversant au passage la cohésion du récit. En effet, le narrateur procède à un collage d'événements, sans pour autant organiser leurs apparitions, ce qui a engendré un désordre linéaire : Comme nous l'avons remarqué pendant son épisode en Italie, le narrateur consacre des lignes à nous raconter des événements pleinement imaginés par notre protagoniste, tentant de s'identifier comme personnage héroïque. Cette rupture infecte à la fois la chronologie du récit, mais également sa forme (brisure de frontières), et sa cohésion.

Le narrateur recourt à plusieurs analepses pour nous raconter les aventures de *Sindbad le Marin*, ce qui provoque un morcellement du récit. En effet, le premier et cinquième voyage du marin, sont introduits à travers des analepses au sein du roman, se présentant comme des segments. Du coup, le narrateur abandonne sa

propre histoire, pour nous faire part de celle d'un personnage populaire auquel il s'identifie.

De ce fait, il nous semble que les analepses sont à l'origine de la déchronologie du récit, qui de sa part, est à l'origine de la rupture entre le réalisme et l'onirique. De plus, ce procédé pulvérisateur de la forme, ne mène à bout aucune des thématiques abordées, ce qui nous installe devant une fragmentation thématique.

c) L'Ellipse

Les ellipses correspondent à une durée de l'histoire que le narrateur passe sous silence, autrement dit, une accélération de l'histoire, tout en omettant certains épisodes. Comme nous pouvons le constater, le séjour du personnage en prison, n'a pas été relaté. Aucune information n'a été dévoilée, malgré l'impact de cet épisode de sa vie, qui a impliqué un changement de statut (fugitif). Cette épreuve douloureuse, n'est apparemment pas assez importante pour lui consacrer une narration, c'est pourquoi, aucun détail n'a été transmis ; parce que comme nous l'avons précisé plus haut, le récit répond à une thématique et non à une chronologie .

En effet, l'absence de références temporelles exclut toute perspective de cohésion, car le lecteur se retrouve en face d'un univers indéterminé, essayant de situer lui-même le récit dans un cadre qui correspond le mieux aux différentes thématiques traitées dans ce récit.

2. Hybridité générique

Avant de nous lancer dans une identification générique, il nous semble important de cerner en premier lieu, la notion de « genre », qui occupe depuis toujours la pensée littéraire. Ainsi, Ducrot et Todorov affirment que *« le problème des genres est l'un des plus anciens de la poésie et de l'antiquité jusqu'à nos jours, la définition des genres, leurs nombres, leurs relations mutuelles n'ont jamais cessé de prêter à discussion »* (1972 :193).

Pour Catherine Kerbrat-Orecchion *« tout genre se définit comme une constellation de propriétés spécifiques [...] qui relèvent d'axes distinctifs hétérogènes (syntaxiques, sémantiques, rhétoriques, pragmatiques, extralinguistiques, etc.) »* (1980 : 170, cité par Leclaire-Halté Anne, 2000 : 13)

Toutefois, Yamina Bahi atteste dans sa thèse intitulé *l'écriture de la subversion dans l'œuvre littéraire de Kamel Daoud* que l'œuvre littéraire « se

construit véritablement sur la base de cette toile qui associe les œuvres les unes aux autres, à travers les liens que ces productions nouent entre elles » (2016 :22).

De plus, la littérature contemporaine affirme qu'une véritable œuvre est celle qui outrepassé toute généricité. C'est pourquoi, le roman moderne se caractérise par une brisure des cloisons qui sépare les différents genres littéraires :

Seul importe le livre, tel qu'il est, loin des genres, en dehors des rubriques, prose, poésie, témoignage, sous lesquelles il refuse de se ranger et auxquelles il dénie le pouvoir de lui fixer sa place et de déterminer sa forme. Un livre n'appartient plus à un genre, tout livre relève de la seule littérature, comme si celle-ci détenait par avance dans leur généralité, les secrets et les formules qui permettent seuls de donner à ce qui s'écrit réalité de livre. (Blanchot, 1959 :243, cité par Bahi, 2016 : 23)

Les indices que nous avons relevés depuis le début de cette analyse, affirment qu'*Amours et aventures de Sindbad le Marin* échappe à toute forme de catégorisation générique, comme il répond à une ouverture d'hétérogénéité. C'est pourquoi nous consacrerons cette présente analyse, à l'élucidation de cette hybridité, et de même, examiner les différents genres repérés lors de cette étude, tout en relevant les caractéristiques de chacun.

A l'instar des deux genres narratifs superposés, plusieurs autres codes transgressifs se sont infiltrés dans l'architecture du roman, déformant du coup sa structure formelle ; dont le récit de voyage, le roman policier, le roman d'actualité, le roman d'amour, le roman interculturel, la fable et la Robinsonnade ; que nous allons tenter d'analyser dans ce qui suit.

a) Du conte au roman

Avant de déceler les différents genres qui occupent l'œuvre, nous allons essayer d'expliquer comment la transformation a contribué à cette coprésence générique, qui n'a pas aboli le genre initial « conte ». En effet, le conte est un récit bref qui relate l'histoire d'un ou de plusieurs personnages. Qu'il soit « merveilleux ou philosophique », ce genre est une manière de voir la vie à travers les morales qu'il véhicule. C'est une histoire qui se déroule généralement à un moment lointain, et qui est chargé de fiction. Le contre de *Sindbad le Marin*, est un genre rocambolesque, où le fictif est assez récurrent, notamment dans les aventures qu'il relate et qui sont le plus souvent rattachées au « merveilleux » : par exemple, lors d'un de ses voyages, Sindbad surmonte une épreuve contre le vieillard de la mer, à qui ne survit apparemment aucune victime. Ce critère saugrenu de « l'immortalité » fait partie

des caractéristiques propre aux genres fictifs qui puisent leurs ressources dans des champs similaires, contrairement aux autres genres où prime le réalisme. Cependant, le roman de Bachi qui s'intitule *Amours et aventures de Sindbad le Marin*, est en apparence, un « roman » vu l'indication générique qui l'affirme ; néanmoins, notre lecture de l'œuvre a dévoilé la présence de segments propre aux contes, et qui se manifeste de manière sporadique dans le récit.

La première analogie au conte que nous avons souligné, se présente au niveau de la situation d'énonciation, et plus particulièrement au niveau du cadre d'énonciation du récit enchâssé qui nous rappelle les conditions spécifiques pour la narration des contes. Effectivement, la situation d'énonciation des aventures de Sindbad nous rappelle le cadre spécifique du conte, qui suggère que celui-ci soit raconté le soir, avec la présence d'un locuteur qui se charge de la narration. L'expression suivante démontre qu'un fragment spécifique du conte a été inséré au sein de ce genre romanesque, ce qui est en soit une transgression générique : « *Sindbad lui avait préparé une chambre au premier étage [...] s'assit devant son invité et commença à lui raconter sa véritable vie* » (Bachi, 2010 : 56-57).

De plus, le régime transformationnel opéré par l'auteur n'a pas empêché la régénération du genre initial, qui contamine le roman. En effet, le critère « imaginaire » qui prime dans les contes, est toujours aussi présent dans l'œuvre de Bachi, d'autant marqué par la présence d'un personnage « miraculeux », qui a lui aussi survécu à la mort, et qui nous est présenté comme un destructeur, un messager, envoyé pour anéantir l'humanité. Cette version des faits, semble être loufoque, puisque la religion confirme que les Dormants de la caverne se sont réveillés depuis des siècles, comme elle n'évoque aucune mission dont se chargerait ces derniers, et qui vise la destruction du monde. Néanmoins le personnage qui figure dans le roman, est un nouveau messager, un Dormant dont le réveil sonnerait la fin des temps : « *Quand se réveillerait le dernier Dormant, celui dont le nom était imprononçable, la prophétie se réaliserait, disait la légende qu'ignorait Chien mais qu'il ressentait au fond de sa mémoire animale* ». (Bachi, 2010 :36).

Ainsi, cette subversion du religieux nous plonge dans un assemblage générique, à travers cette figure qui symbolise l'absurde, doté d'une charge irréaliste, et que l'on pourrait attribuer aux genres de science-fiction. C'est effectivement, la subversion du religieux qui a participé à la naissance de fragments qui ne correspondent pas au réalisme que témoigne le genre collé sur la couverture.

De plus, les deux voyages qui ont été travestis dans le roman, contribuent à la préservation du genre antérieur. Comme nous l'avons démontré dans le deuxième chapitre, deux des voyages de *Sindbad le Marin* ont été travestis par l'auteur ; par conséquent, cela a engendré une coprésence générique qui marque notre corpus, puisque le procédé employé consiste uniquement à un changement du style, et maintient majoritairement le sens de l'hypotexte. Ainsi, les voyages travestis préservent leurs caractéristiques propres au conte (*Sindbad le Marin*), même après leurs interprétations différentes au sein de l'hypertexte : nous constatons à travers le travestissement du cinquième voyage, qui s'étale de la page 242 à 254, que peu de modifications sémantiques ont été opérées sur l'énoncé travesti, et que malgré son interprétation de rêves (récit de rêves », le sens demeure fidèle au premier récit.

L'ami de notre protagoniste, c'est-à-dire Robinson, nous fait penser à travers sa réapparition dans le récit, aux contes des fées. En effet, les princesses des contes sont toujours épaulées par une fée qui se manifeste pour apporter leurs soutiens aux protagonistes. C'est pourquoi il nous semble que le portait de ce personnage, se définit par rapport à ce sous-genre, notamment pour ses manifestations épisodiques, et son soutien vis-à-vis du personnage principal.

L'intérêt que porte l'auteur à l'égard des contes populaires, semble également un facteur important contribuant à cette hybridité générique. Comme nous l'avons noté pendant notre lecture, le personnage-narrateur témoigne son mécontentement vis-à-vis des nouvelles générations qui portent peu d'intérêt à la littérature en général et aux contes en particulier :

Qui prenait le temps de lire un livre ou d'écouter un homme inventer sa vie ? Le monde, moderne en diable, était devenu platement réaliste. Même les grandes tueries étaient des réalisations scientifiques, des programmes, des statistiques. Homère et Schéhérazade appartiennent à une humanité disparue. Plus personne n'enchanterait le monde à nouveau. (Bachi, 2010 : 47)

On ressentait bien un charme fugace en parcourant le bord de la mer, et surtout en rêvant à Ulysse voguant de Charybde en scylla. Le marin cherchait la passe pour continuer son voyage vers Ithaque. Encore une de ses vieilles histoires qui n'intéressaient plus personne hormis de vieux érudits emprisonnés dans l'enfer d'une bibliothèque. (Bachi, 2010 : 142)

Les extraits que nous avons relevés démontrent que l'auteur dénonce l'absence/peu de lecture dans ce nouveau monde, qui se désintéresse graduellement des grands classiques de la littérature. Ainsi, l'œuvre réalisée refléterait le besoin de l'auteur de préserver le patrimoine littéraire, dont les grands classiques du conte de *Sindbad le Marin*. Ce besoin qu'explicite l'auteur, prend forme dans le texte, et contribue à

l'uniformité du récit. De plus, Barthes démontre que l'acte d'écriture « *peut procurer à l'écrivain une jouissance d'ordre esthétique capable de conduire au délire de la forme* ». (Slahdji, 2008 :79) ; ainsi, le besoin de l'auteur expliquerait la présence des divers codes génériques.

C'est également la culture du personnage qui inscrit le « conte » au sein de cette œuvre, puisqu'influencé par ces traits culturels, le personnage se construit une vérité-absurde, fondée sur les contes de son enfance. Ainsi, la culture joue un rôle primordial dans la déstructuration de ce « roman » qui se caractérise par un mélange générique, que nous tenterons d'énumérer au fur à mesure.

b) Une Coprésence générique

1- Le récit de voyages

A travers ses voyages depuis la méditerranée, jusqu'à l'occident, puis au moyen orient, le personnage-narrateur nous décrit ses aventures avec un réalisme absolu, digne d'une plume d'un Flaubert. Effectivement, la description est l'un des procédés qui prime dans ce roman, puisqu'il s'étend sur une grande partie de l'œuvre, d'autant que notre Sindbad est un errant qui change continuellement de ville, voir de continent, tout en nous transportant dans des voyages spirituels, au fil de la lecture.

Je me baladai du côté de la Piazza del Popolo. Je longeai d'abord la Via del Babuino jusqu'à la place immense, ronde ou ovale, avec ses deux églises jumelles. Dans mon don : la montée vers le Pincio et le parc où s'ébattent en plein jour de jeunes couples [...] devant moi, après la place, le Tibre, encaissé, inaudible, caché. Je m'assis sur l'escalier qui menait vers la berge. Odeurs mêlées de fleurs et d'urine. Les rives du fleuve étaient abandonnées. La coulée majestueuse, vert émeraude, s'en allait seule, comme une longue peine sous ce ciel. (Bachi, 2010 : 98)

Evelyne Depretre propose une définition du récit de voyage, qu'elle élabore en se basant sur les travaux de Reichler :

Un récit de voyage est un récit factuel à vocation autobiographique - par sa référence à un voyage réalisé, par la subjectivité et par le pacte implicite scellé avec le lecteur d'un voyage effectué, généralement écrit au déictique de la première personne du singulier - ou sinon polyphonique. Son auteur, pouvant recourir à plusieurs formes littéraires voire à leur hybridation, narre, par le biais d'une pluralité discursive et de procédés narratifs descriptifs, commentatifs et illustratifs, l'expérience viatique, en principe chronologique et géographique, de la rencontre qu'un sujet, portant le triple chapeau d'auteur-narrateur-voyageur, fait non seulement avec les espaces parcourus et l'altérité, mais aussi avec son lecteur implicite (Depretre, 2011 :42)

C'est pourquoi, elle propose une analyse de ce genre basée sur six traits caractéristiques qui permettrait l'identification de cette « littérature de voyage » : l'enjeu du voyage, la subjectivité, la chronologie, la linéarité, l'altérité et le lecteur :

a- L'enjeu du voyage

Cette littérature nécessite la réalisation concrète ou imaginaire d'un voyage, ainsi qu'un objectif visé, qui permettrait l'orientation du récit. En effet, le roman sur lequel nous portons notre attention, est une succession de voyages. Comme nous l'avons précisé plus haut, Sindbad est en principe surnommé le « voyageur », et ce, parce qu'il a effectué de nombreux voyages, dont quelques épisodes sont relatés à travers le récit enchâssé. De plus que ses voyages sont menés dans un but précis, que notre protagoniste tente de concrétiser.

C'est également, à travers les expériences de « l'auteur » que né *Amours et aventures de Sindbad le Marin*, parce que comme nous l'avons constaté, le choix du cadre spatial est mené en fonction de l'auteur, qui a effectué ses études à l'université de la Sorbonne et qui a séjourné à la villa des Médicis, qui se trouvent être les lieux références de notre corpus.

b- La subjectivité

Depretre affirme que le « je » du récit de voyage, doit être « auteur-narrateur-voyageur » (2011 : 29). Certes, cela ne correspond pas à la voix de notre corpus, mais la référence sous-entend que le vécu de l'auteur, ses expériences, sont à l'origine du choix spatial ; ce qui voudrait dire que la naissance du récit de voyage est en grande partie en fonction de l'auteur, qui inscrit ses voyages dans ses œuvres. De ce fait, nous pourrions dire que l'auteur est un semi-narrateur, puisque le lecteur ignore la vraie identité du personnage principal qui s'est présenté comme un Sindbad, or, notre lecture a dévoilé l'inscription du nom de l'auteur dans l'une des pages du roman. Ainsi, ce lapsus révélerait l'identité de notre protagoniste qui pourrait être Salim Bachi : « *le Boulouk-Bachi capturait l'innocente Mazarine* » (Bachi, 2010 : 188). Il nous semble du coup, que la mémoire de l'auteur l'eût trahi, c'est pourquoi son nom fut associé au personnage principal.

De plus, Roudaut affirme que l'aventure d'un récit de voyage « *ne commence pas par une naissance mais par un départ, et ne se dénoue pas arbitrairement mais doit s'achever par un retour* » (cité par Depretre, 2011 :30). En effet, ayant dissipé

son patrimoine, notre protagoniste décide de voyager pour récupérer ses biens, vagabondant d'un univers à un autre, il finit par revenir chez lui « *Thamara est morte dans mes bras, déchiqueté, et je suis rentré à Carthago. Voilà toute l'histoire* ». (Bachi, 2010 : 261)

c- Le lecteur

Le lecteur est l'un des principaux constituants du récit de voyage, notamment parce qu'il est le destinataire de l'œuvre, celui qui va être confronté dans ses lectures avec la rencontre de l'auteur, qui le mènerait dans un voyage spirituel :

Il n'y a pas de plus grands lecteurs de récits de voyage que les gens casaniers, ni plus réels voyageurs; car la passion des voyages les habite, et non l'accident du voyage. La lecture se transforme en passion quand le lecteur ressent en lui une déficience d'être que seule la possession de tout l'ailleurs dans sa diversité pourrait combler. [...] La lecture suffit au lecteur puisqu'elle relie sa vie et ses désirs, puisqu'elle réalise ses désirs, et, sinon comble sa vie, du moins atténue sa douleur d'être contingent et limité (Roudaut, cité par Depretre, 2011 :34)

Ainsi, le lecteur serait acteur de cette expérience qui lui permettrait d'effectuer un voyage imaginaire, en compagnie du narrateur, afin de découvrir l'univers relaté à travers cette littérature de voyage. En effet, la lecture de cette œuvre (*Amours et aventures de Sindbad le Marin*), procure aux lecteurs une sensation de téléportation, pour accompagner Sindbad dans ses aventures, et ce, en particulier grâce à la description minutieuse, qui procure une sensation « d'être-là ».

De plus, le choix formel pour la narration du récit de voyage aurait un impact sur le lecteur, qui sera confronté à une hybridation formelle, qu'il doit élucider pour assimiler le vouloir-dire du narrateur. C'est pourquoi Reichler confirme que le récit de voyage est le fruit « *de deux rencontres: la première avec un monde parcouru, la seconde avec des lecteurs intentionnés ou non* » (cité par Depretre, 2011 : 31-32), comme si le voyageur rencontrerait le lecteur par le biais d'une « expérience racontée » (Depretre, 2011 : 34). Ainsi, Sindbad ne relaterait pas uniquement ses aventures au Dormant, mais également aux lecteurs qui sont bel est bien présents avec l'étranger, prêtant oreille à ce locuteur.

d- La Narration

La narration est une propriété importante aux récits de voyages, puisqu'avant tout, le « narrateur-voyageur-semi auteur », nous rapporte ses propres aventures, en employant des procédés descriptifs qui assurent une transmission fidèle des voyages.

Voyant par exemple l'importance de la narration dans cet énoncé qui témoigne de l'utilité de ce procédé, qui renforce la description au sein de ce genre littéraire :

Dans le saint des saints, une fresque byzantine représentait Marie, la mère du Christ, et voisinait avec une image d'Al-Lât, divinité païenne. Certaines chroniques musulmanes racontaient que Mohammad en pénétrant dans la Kaaba, après sa victoire contre ses ennemis, avait détruit les idoles mais conservé une icône de Marie. (Bachi, 2010 : 258)

Comme l'atteste l'extrait précédent, le narrateur recourt à la narration pour expliquer et justifier la présence de la statue de sainte Marie à Palmyre ; ce qui permettrait aux lecteurs de comprendre son importance (de la statue), et de même connaître son histoire.

e- L'Altérité

Le récit de voyage nécessite également une altérité avec autrui, une coprésence avec d'autres cultures exotiques, qui s'enchainent avec les voyages effectués. Les aventures de Sindbad sont marquées par la rencontre de l'autre, puisqu'il a effectivement croisé, et côtoyé des personnages qu'il a connu au fil de sa navigation libertine.

Les éléments que nous avons relevé, témoigne de la présence du récit de voyage, dans le « roman » de Bachi, qui se manifeste dès le titre, avec l'insertion du mot « aventures ». De ce fait, nous pourrions confirmer la présence du genre au sein de ce « récit-amalgame ».

2- Le Roman

Michel Raimond affirme que « *le roman nous propose une réalité représentée, pensée, mise en perspective, éclairée d'un sens. Cette transmutation du réel, cette mise en mots de la vie s'accomplit d'abord selon une sensibilité particulière de l'auteur* » (2000 : 9-10). D'après les critères définitoires de ce genre, nous avons pu relever quatre sous-genres romanesques qui s'inscrivent parfaitement dans l'œuvre de Bachi.

a) Un roman d'actualité

La Harraga est l'une des thématiques de ce roman, un thème d'actualité qui touche de plus en plus la communauté algérienne, et en particulier les jeunes algériens qui fuient leur nation, victime du système politique corrompu, un système

dénoncé par le « Hiraq algérien »¹ qui a protesté contre cette politique le 22 février 2019. Une enquête a révélé que l'Algérie a été classée « en 2015, au 9^e rang des pays d'origine de migrants clandestins arrivés aux frontières extérieures de l'Union européenne (UE), selon un rapport de l'ONG « Algérie Watch » »².

Surnommés les « brûleurs des frontières », ces jeunes algériens tentent de rejoindre les côtes européennes (italiennes et espagnoles en particulier) avec des moyens subtils qui n'assurent pas leurs survies « *oui, monsieur du Néant... des gamins. Avec leurs mains, quelques planches, des pneus, ils bâtissent des naufrages ! Des grands échouages, de belles morts en mer sous la surveillance des gardes-côtes espagnoles, italiens ou maltais* » (Bachi, 2010 : 21) ; mais malgré la dangerosité de la traversée, ils préféreraient mourir en plein mer, que de rester les bras croisés face au destin acculé que leurs réserve leur patrie. Ainsi, le roman dénonce ce phénomène de la Harraga, mais également le système politique, à l'origine de ce macabre, dont le nombre ne cesse d'augmenter comme le démontre les statistiques des années précédentes : « *Voilà vingt ans qu'on promettait de leur construire de vrais bureaux. On les avait parqués au bout du quai, derrière un hangar désaffecté, et on les avait oubliés* » (Bachi, 2010 : 22)

Sindbad est aussi un jeune algérien qui fuit son pays, poussé par la nécessité, à la recherche d'un meilleur avenir « *j'embarquai donc à bord d'une barque de pêcheur avec une vingtaine d'autres personnes à la conquête de l'Europe où je pensais faire fortune puis revenir parmi les miens vivre sur le même terrain qu'auparavant* » (Bachi, 2010 : 57).

Ayant traversé clandestinement, ce personnage endure une épouvantable expérience, qui a failli lui coûter la vie :

Longtemps, sur une surface huileuse, nous n'avancions pas, à peine portés par les courants. Cela dura une éternité où la chaleur, redoutable, martelait ses sentences sur les plus faibles, les enfants et les femmes qui s'évanouissaient. On se fabriqua des couvre-chefs avec des chemises, des couvertures, une veste de pêcheur qui traînait au fond de l'embarcation. On rationna l'eau, la nourriture manqua. Parfois, un poisson volant tombait dans le navire et il était consommé tel quel, sans dégoût d'ailleurs (Bachi, 2010 : 61)

¹ Révolution populaire algérienne qui revendique le départ des symboles du régime.

²<https://www.france24.com/fr/20170106-algerie-harragas-migrants-algeriens-mediterranee-clandestins-ue-europe>

Ainsi, le roman relate les aventures d'un harraga, qui pensait trouver le bonheur au sein d'une culture étrangère, un jeune comme tant d'autres, qui traversent la méditerranée, à la recherche d'un travail qui lui assurerait une meilleure vie.

Le choix de cette thématique, nous a mené à interpréter l'œuvre comme étant un roman d'actualité, reflétant une vérité contemporaine, vécue par les membres d'une communauté (algérienne).

b) Un roman policier

Nous avons également relevé une caractéristique qui relie le récit de Bachi aux romans policiers, d'autant que ce dernier se caractérise par la présence d'un mystère à élucider. Ainsi, Régis Messac définit ce genre comme étant « *un récit consacré avant tout à la découverte méthodique et graduelle, par des moyens rationnels, des circonstances exactes d'un événement mystérieux*³ ». Comme nous l'avons constaté, l'amant de Lalla Fatima représente une figure énigmatique, qui tourmente Sindbad, dont la seule préoccupation est d'élucider le mystère de son identité. Ainsi, il se lance dans une enquête personnelle qui vise la résolution de son mystère (le Dormant) :

Des souvenirs comme des éclairs dans la nuit. Il avait vécu plusieurs vies ; mais ce n'est sans doute qu'un songe de plus. Combien de temps avait-il dormi ? Combien d'années ? Était-il amnésique ? Non : il avait été hors du temps pendant une partie de sa vie, voilà l'explication. Insatisfaisante. Il lui restait ces fulgurances : grand émois, amours perdues, longues cavalcades, fuites éperdues. Toujours accompagné du chien ? Pas sûr. L'animal était venu plus tard ; il s'était éveillé à ses côtés. D'ailleurs, était-ce le sien ? (Bachi, 2010 : 24)

Tout commence avec la rencontre des deux personnages, dont l'un est à l'opposé de l'autre, « *l'un était la vie, la jeunesse, l'amour, l'autre en était la négation* » (Bachi, 2010 : 47). Depuis ce jour, Sindbad ressentait une contamination qui le rangeait de l'intérieur, une sensation d'avoir franchi les ténèbres. La présence du Dormant accompagné de son chien, tourmentait notre protagoniste qui ne cessait de s'interroger sur l'identité de l'étranger, qu'il prenait pour l'un des destructeurs de l'univers. De plus, les événements auxquels il a assisté (l'épisode du chauffeur du taxi), corroboraient son hypothèse de départ. Ainsi, il se lance dans une quête qui vise la résolution du mystère et qui dévoilerait la vraie identité de cet amant exilé, après être dénoncé aux soldats de l'armée française de la part de Lalla Fatima.

³ Article extrait de l'ouvrage Larousse « Dictionnaire mondial des littératures », www.fabula.org/.../r-messac-le-detective-novel-6 juin 2011, consulté le 22 mai 2019

Néanmoins, il ne découvre jamais la vraie identité de cet homme qui se révèle être son propre grand-père, et dont témoignent les propos de Lalla Fatima dans ce qui suit :

« *Pourquoi es-tu revenu ? lui demanda-t-elle. Je croyais que tu avais oublié. Ou, mieux encore, que tu étais mort* » (Bachi, 2010 : 266)

« *Tu viens chercher vengeance. Je le sais. Tu veux faire couler notre sang pour laver ce que tu ressens comme une trahison. Ce n'est pas de ma faute, s'ils t'ont pris !* » (267)

Ils tenaient mon père. Ils l'avaient torturé. Si je ne leur disais rien, il le tuait et prenaient ma fille Amel, Dieu ait son âme ! Alors j'ai donné ton nom. Et ils t'ont pris, ils t'ont emmené. J'ai cru que tu étais mort entre leurs mains [...] tu étais mort, comprends-tu, et j'étais jeune comme la fleur du printemps. Mes seins me faisaient mal, mon ventre criait famine. J'ai pris un homme qui te ressemblait (267)

« *Ils ont tué mon mari et m'ont laissée seule avec ma fille, la mère de Sindbad* » (268)

Toutes les interrogations de Sindbad témoignent de l'inscription du roman policier dans ce labyrinthe générique, puisque le récit refoule des caractéristiques propres à ce genre, qui se manifeste à travers la quête de notre personnage, visant la résolution de l'énigme du Dormant.

c) Le roman d'amour

L'inscription du personnage féminin dans l'hypertexte a engendré des péripéties qui s'inscrivent dans « l'intime » ; ainsi, le roman relate les histoires d'amours d'un jeune algérien en quête de bonheur. Comme nous l'avons annoncé dans le troisième chapitre (analyse du personnage féminin), un personnage féminin a comblé le cœur de Sindbad, qui a goûté au plaisir de l'amour, mais aussi à son amertume.

Ainsi, le récit se présente comme un roman d'amour, entre notre protagoniste et Vitalia, en premier lieu : Les deux amants ont partagé une histoire d'amour douloureuse qui s'est achevée avec la mort de la jeune femme ; cependant, leur relation était fondée sur un amour réciproque, notamment de la part de Sindbad, qui a sacrifié ses objectifs pour rester auprès d'elle « *j'aurais pu abandonner mon champ de tomate, mes poivrons et courir à perdre haleine jusqu'à l'arrêt de bus pour Rome. Mais pour mon malheur, j'étais tombé amoureux de Vitalia, la fille cadette de Carlo Moro* » (Bachi, 2010 : 64).

De plus, le narrateur-personnage nous fait part des moments intimes qu'ils partageaient, en nous décrivant les scènes de leurs rencontres :

Elle se laissait enlever sa robe légère, baiser ses seins. Je lui écartais les jambes, elle s'échappait comme une anguille, se retournait en riant, creusait les reins et je la rattrapais, la recouvrais de mon corps, m'insinuant entre ses fesses sans la pénétrer, mon visage parcourant sa nuque jusqu'à sa chevelure parfumée. Une éternité passait, l'un dans l'autre, enlacés comme des androgynes du mythe ou ces dyades imaginées par ce philosophe qui se souvenait des élans de sa jeunesse pour les retranscrire en images abstraites (Bachi, 2010 : 68)

Néanmoins, leur amour n'était pas que charnel, puisque notre Sindbad éprouvait des sentiments sincères pour cette jeune femme qu'il n'avait jamais oublié, même après des décennies d'éloignement « *je pris Vitalia dans mes bras et l'embrassai sur l'autel, étrange communion, et même si elle était mariée, j'eus l'impression de l'épouser [...]* Séparés pendant des décennies » (Bachi, 2010 : 156) ; mais malheureusement, Carlo Moro met fin à leur histoire d'amour.

Après avoir enduré une telle épreuve, Sindbad trouve enfin l'amour de sa vie, une jeune femme qui a réanimé son cœur « *Thamara, ma sœur, ma fiancée, me ravissait le cœur. Sous sa langue, miel et lait coulaient en abondance comme dans quelques Eden dont je n'avais jamais rêvé. Elle était comme un jardin clos, ma sœur, ma fiancée, comme un jardin de Liban où tous les parfums se levaient* » (Bachi, 2010 : 225). Ensemble, ils explorèrent la Syrie, et endurèrent pleines d'expériences avant que cette dernière ne subisse le même sort que la précédente.

L'usage du champ lexical de l'amour témoigne l'inscription de ce sous-genre romanesque comme élément destructeur de la forme du récit, qui refoule un nombre indéterminé de genre.

d) Un Roman interculturel

Le texte s'inscrit dans un univers interculturel, puisque l'auteur exploite ses voyages pour nous faire part des valeurs culturelles, en alternant entre différents codes qu'il enchaîne avec les lieux références. Le roman est donc un lieu de présence de multiples cultures qui se manifestent au niveau stylistique.

Le tableau ci-dessous illustre la diversité culturelle véhiculée dans le récit de Bachi, que nous allons tenter de justifier au fur à mesure de cette minutieuse analyse.

Culture arabo-musulmane/algérienne	Culture occidentale
<p>-Un champ lexical lié à la l'Histoire: L'émir Abdelkader, Ben M'Hidi, La prise d'Oran, déferlement des armées françaises, encerclement Colonial, guerre sanglante.</p> <p>-L'usage des traits culturels au niveau des figures de style :</p> <p>« <i>Je suis innocent...comme la brebis ou l'agneau, oui, comme l'agneau de l'aïd</i> » (p.34)</p> <p>-Le patrimoine littéraire : la tragédie de <i>La Kahina</i> (une pièce théâtrale qui fut donnée en 1954). La Kahina est une guerrière berbère lors de la conquête musulmane au VII^e siècle.</p> <p>-Figure historique : Jugurtha, L'émir Abdelkader, Ben M'Hidi</p> <p>-Le code vestimentaire : Un haïk blanc, un bâillon sur le nez et la bouche, costume du corsaire, costume afghan, robes plus proches du corps (le hijab) : « <i>puis le voile blanc avait Disparu au profit de robes plus proches du corps, longues strictes, noires, coiffées d'une cloche qui recouvrait chevelure et oreilles, casque de cosmonaute qui laissait une ouverture ovale pour le visage</i> ». (p.38)</p> <p>-Plats traditionnel : le couscous</p> <p>- Le végétal : les Olives et le pois chiche.</p> <p>-Religion musulmane : L'Aïd, Le sacrifice d'Abraham, le Coran, mosquée des Omeyyades, prophète Mohammad, la Kaaba, l'Islam, Al-Mutanabbi.</p>	<p>-Le récit est fortement riche en mythologie grec au niveau des figures de styles employées :</p> <p>« <i>Giovanna avait l'âme d'un vendredi</i> » (P.70) « <i>mon père avait disparu comme Romulus</i> » (P.77), « <i>une éternité passait, l'un dans l'autre, enlacés comme ces androgynes du mythe</i> » (p.68), « <i>elle m'entraîna avec elle comme jadis Nausicaa son Ulysse</i> » (p.70)</p> <p>-L'usage d'un champ lexical lié à la mythologie grecque : Achille, Ulysse, déesse, Thèbes, Œdipe, Poséidon,</p> <p>-Patrimoine littéraire : <i>La Symphonie fantastique</i> de Berlioz, <i>Heures d'Espagne</i> de Leonardo Sciascia, <i>Salammbô</i> (de Flaubert), <i>La Fornarina</i> de Raphaël, <i>Mona Lisa</i>, Stendhal, Don Quichotte (personnage littéraire), <i>l'Odyssee</i>, Casanova, le <i>Tractatus logico-philosophicus</i> (de Ludwig Wittgenstein), Hugo et Homère.</p> <p>-personnalité politique/populaire : Charles Quint, Jacques Chirac.</p> <p>-Religion Chrétienne: Pape, église, Jésus, prêtres orthodoxes, la Bible.</p>

Les illustrations précédentes démontrent la présence de multiples références qui renvoient à des cultures distinctes, mais qui se manifestent en une seule et même œuvre ; c'est pour quoi, nous sommes en mesure de confirmer la présence de ce sous-genre romanesque.

3- La fable

La présence du personnage animalier suscite chez le lecteur, certaines interrogations qui le tourmentent concernant **Chien**. Ce personnage doté d'un portrait physique et psychologique, un personnage actif, dont les actions sont assez bouleversantes : Comme nous l'avons précisé dans le troisième chapitre, Chien est un personnage boulimique, dont la faim ne cesse de croître, un animal sanguinaire, aux pensées funestes, d'une cruauté barbare. C'est pourquoi nous nous sommes interrogées sur les critères de ce personnage qui s'imprègne de l'univers de la fable. Mais avant de précipiter notre jugement, nous sommes dans l'obligation de définir le genre avancé. La Fontaine définit la fable comme :

Un court récit, écrit en vers ou en prose et ayant un but didactique(...) Elle se caractérise généralement par l'usage d'une symbolique animale ou avec des personnages fictifs, des dialogues vifs, et des ressorts comiques. La morale est soit à extraire de l'implicite du texte, soit exprimée à la fin ou, plus rarement, au début du texte [...] La fable s'inscrit dans le genre de l'apologue. (Cité par Bahi, 2016 : 37)

Selon les propos de la Fontaine, la fable est un récit bref, mettant en scène des figures fictives qui représentent un univers symbolique, chargée d'absurde. Il s'agit de peindre une réalité humaine à travers ces êtres fictionnels. C'est pourquoi, nous tenterons dans ce qui suit, de vérifier comment Chien répond aux critères définitoires de la fable.

Le fabuliste opère une personnification d'un personnage animalier ou d'un objet non animé, autrement dit, il s'agit de lui attribuer des propriétés humaines. C'est pour ce, qu'il nous semble que Bachi a procédé à une personnification du chien, en lui attribuant la raison : comme nous l'avons constaté, Chien est un animal capable de réfléchir, de penser et de saisir l'insaisissable « *Chien était persuadé* » (Bachi, 2010 : 41) « *Chien espérait* » (42) « *il ne supposait* » (42).

Il est également le « projecteur allégorique » du mal qui hante l'être humain ; cette obscurité qui le range comme un terroriste en vue d'attentat destructeur, d'autant que la fable évoque une réalité sociale, en recourant à la figure de style citée bien avant.

Le genre (fable) met en scène une histoire singulière qui vise la diffusion d'une morale valable pour tout les temps, ainsi ce personnage faible, vieux, en vue de décomposition, refoule une bombe à retardement prête à exterminer l'humanité (les apparences sont trompeuses), « *si son maître ne l'avait pas retenu, il se serait*

lancé sur les blessés et les morts et les auraient dévorés, apaisant le monstre qui grouillait dans son estomac » (Bachi, 2010 : 40-41). Cette figure maléfique sculptée par l'auteur, viserait à dénoncer le terrorisme, qui mène des abominations à l'encontre de l'opinion publique, ces êtres sans âme ôtant sans mépris la vie de plusieurs civiles.

Si on y observe de près, le roman appartiendrait au champ lexical de la littérature orale. Il s'agit effectivement d'un texte narratif, sous forme de prose qui relate une histoire imaginaire assez particulière : Le récit expose l'arrivée d'un personnage nuisible, qui participerait à l'apocalypse « *Sindabaaad mort, Chien pourrait enfin le dévorer. Chien espérait que son maître, Oourougari, le laisserait nettoyer le monde de cette présence qui contrariait leurs plans* » (Bachi, 2010 : 41)

En vue de tous ces éclaircissements, il nous semble que le récit illustre une présence de la fable que reflète le personnage animalier, puisqu'il concorde avec certains critères définitoire spécifiques à ce genre.

4- La Robinsonnade

La Robinsonnade est un sous-genre littéraire qui tire son nom du célèbre roman de Daniel Defoe ; *La vie et les Aventures étranges et surprenantes de Robinson Crusoé* (1719). Ainsi, la robinsonnade « *affiche trois principaux critères : le naufrage, l'isolement ou la vie d'exil sur l'île et enfin la délivrance ou le retour au monde. Aussi, peut-on y additionner un quatrième critère, celui de la rencontre avec l'Autre* » (Bahi, 2016 : 57).

Les travaux de Yamina Bahi, et d'Anne Leclair-Halté démontrent que la figure mythique de Robinson, fut actualisé voir renversée, depuis les premières interprétations de ce sous-genre, qui se métamorphose selon l'époque et le contexte.

Alors que le Robinson de Defoe s'isole sur une île, le Sindbad de Bachi opère un isolement distinct. En effet, notre protagoniste est un personnage qui sombre dans la solitude, et ce, après avoir été victime de deux naufrages, (le premier, avec est la mort de Vitalia et le second avec la mort de Thamara) ; ainsi, il décide de rester cloîtré chez lui, dans sa demeure avec cette vieille femme, en vue de décomposition, tentant de fuir sa société et le monde entier.

Sindbad vivait une vie paisible, joyeuse, toujours à la recherche du bonheur ; mais la mort de Thamara le plonge dans une affliction, suite à quoi, il décide de ne plus côtoyer l'autre. C'est pourquoi, il revient à Carthago, cette ville « aux désirs

inexaucés », et se livre à la solitude, en attente d'une échappatoire qui le délivrerait de son isolement.

Quant à la rencontre de l'autre, elle se concrétise avec l'avènement de l'étranger qui illustre cette image partielle de re-sociabilité de notre personnage, affirmant que si, des hommes de l'espèce de son nouvel ami s'étaient faits plus nombreux, il n'aurait jamais remis le pied en dehors de l'Algérie.

En vu de tous ces éclaircissements, il nous semble que le récit de Bachi serait une variante moderne du mythe de Robinson ; l'histoire d'un homme qui a goûté aux amertumes de la vie, pour sombrer ensuite dans un exil interne, qui l'isole de sa société.

3. Réécriture du conte : vers un récit fantastique

Les différents genres et sous-genres imbriqués dans le récit, illustrent une alternance entre un univers réel et un univers imaginaire. Bachi use ainsi de différents codes génériques, contribuant à l'émergence d'un univers fantastique. Mais avant de nous précipiter dans de telles confirmations, nous tenterons en premier lieu de définir le concept avancé :

Le fantastique ne se confond pas avec l'affabulation conventionnelle des récits mythologiques ou des féeries. (...) Il se caractérise au contraire par une intrusion brutale du mystère dans la vie réelle...Le fantastique, le surnaturel apparaît comme une rupture de la cohérence universelle. Il est l'impossible, survenant à l'improviste dans un monde d'où l'impossible est banni par définition. (Malrieu, 1992 : 38-39 ; cité par Bahi, 2016 :121)

En effet, le fantastique consiste à l'intrusion d'événements étranges dans un univers réel, où se déroulent des phénomènes inexplicables. Ainsi, et comme nous l'avons remarqué au fil de notre lecture analytique, l'avènement de l'étranger a bouleversé l'esthétique réaliste de l'œuvre. Contrairement aux normes qui régissent le roman, le récit de Bachi a défiguré l'image de vraisemblance, en ayant peint des personnages mystérieux qui semblent sortir des contes atroces de nos grand-mère.

En effet, l'enfance de notre protagoniste l'a énormément marqué, puisqu'ayant grandi avec une vieille femme solitaire, le petit garçon fut victime du libre-temps de Lalla Fatima qui n'a pas manqué de forger une image absurde dans la conscience de son petit-fils. Cette épreuve se manifeste à présent sous forme d'un « délire » qui hante Sindbad, confondant cet homme mystérieux au Dormant d'Éphèse. Ce n'est

qu'à la fin du récit, que se dissipe cette image allégorique, et que ce roman recouvre son aspect réaliste, avec les révélations de Lalla Fatima, qui ont exclu toute confusion, en dévoilant l'identité de son mari exilé depuis la guerre de libération (1954-1962).

Cet univers absurde procure un suspens aux lecteurs, qui baignent dans un fleuve hétérogène, à la recherche de réponses satisfaisantes, qui ne surgissent qu'avec les explications rationnelles de Lalla Fatima. En effet, « Avec le « fantastique-étrange », l'écriture maghrébine entre dans l'ère de la modernité littéraire et explore les diverses possibilités que lui offre l'imaginaire et l'esthétique ». (Bahi, 2016 : 124). Ainsi, l'écriture fragmentaire est à l'origine de ce chevauchement qui a estompé les frontières entre les différents genres, donnant vie à ce genre fantastique : « des événements qui paraissent surnaturels tout au long de l'histoire, y reçoivent à la fin une explication rationnelle ». (Todorov, 1970 : 49)

Conclusion

Ce quatrième et dernier chapitre nous a permis l'identification des différents genres imbriqués dans *Amours et aventures de Sindbad le Marin*, après avoir relevé des fragments qui illustrent la brisure des frontières. Ce qui nous autorise à dénoncer la non-conformité de l'étiquette colée sur la couverture, puisque elle coïncide uniquement avec l'idéologie de la société et de l'époque, sans pour autant tenir compte du contenu. En ayant choisi de définir son œuvre comme roman, l'auteur tente de concorder entre l'attente du public et les visés de son œuvre. De plus, ce dernier chapitre nous a révélé que le roman de Bachi est un récit fantastique, et non pas un roman au sens propre du mot, vu le chevauchement de deux univers (réaliste/onirique).

Suite à notre analyse générique, il s'est révélé que les hypotextes sont majoritairement à l'origine de l'hybridité formelle d'*Amours et aventures de Sindbad le Marin*, d'autant que les inspirations de l'auteur marquent son esthétique à travers le morcèlement de son œuvre.

Conclusion Générale

Tout au long de ce travail, nous avons tenté de rendre compte de l'instabilité formelle du roman, en mettant l'accent sur les procédés fondamentaux qui ont contribué à l'émergence de cette esthétique moderne. En effet, *Amours et aventures de Sindbad le Marin* déstabilise les lecteurs, qui se voient frappés par cette écriture intertextuelle, bouleversante des normes romanesques. L'objectif tracé, visait à dévoiler comment l'écriture intertextuelle bouleverse-t-elle la forme du récit, qui ne se rassasie point de l'exploitation des différents procédés de modernisation tel l'intertextualité, l'hybridité générique et la fragmentation.

Notre analyse paratextuelle nous a permis de reconnaître la valeur de ce lieu stratégique, qui refoule des indices pouvant nous informer sur l'esthétique transgressive de l'auteur. Dès lors, nous avons pu identifier une multiplicité générique qui recouvre ce roman. À lui seul, le titre indique la présence de plusieurs genres dont le conte de *Sindbad le Marin*, en plus des différents genres signalés sur la quatrième de couverture, tels la fable, le conte et le roman, et ce, malgré l'indication générique officielle « roman ». Comme, il nous a permis d'identifier l'intertexte figurant dans le titre, marquant ainsi le lien entre le roman et conte des *Mille et Une Nuits*.

Le deuxième chapitre nous a révélé que le conte de *Sindbad le Marin* est la principale inspiration de Bachi. Comme il nous a permis d'observer comment les procédés hypertextuels et intertextuels désorganisent-ils la structure formelle du récit, marquant ainsi l'émergence d'une nouvelle écriture transgressive, à travers la parodie, le travestissement, la transposition, l'allusion et la référence ; qui déstabilisent l'unicité du texte.

En s'appuyant sur divers hypotexte, notre auteur s'est chargé de morceler son récit, qui regroupe désormais un nombre important de genres, puisque comme il l'affirme sur la page des remerciements, ce récit est le fruit de trois hypogenres : d'abord le conte de *Sindbad le Marin*, les *Heures d'Espagne* de Leonardo Sciascia, et enfin les *Carnets de Malte* de Rainer Maria Rilke.

Le troisième chapitre était pour nous l'occasion de vérifier la contamination générique des personnages qui illustrent des formes hétérogènes distinctes. Ainsi, nous avons pu comparer en premier lieu, entre les personnages principaux des deux genres, ce qui nous a permis d'identifier les points de ressemblances et de divergences entre ces Sindbad qui occupent des statuts différents. De ce fait,

l'écriture de Bachi, met en échec la figure du héros traditionnel qui a tant marqué la littérature, pour s'emparer d'un personnage anti-héros, qui transgresse sans cesse les normes sociales. Puis nous nous sommes focalisée sur l'analyse des personnages secondaires mis en premier plan, qui se répartissent dans des catégories génériques diverses dont le Dormant, le personnage féminin, Chien et enfin Robinson.

En somme, cette analyse nous a confirmé l'importance des personnages dans la déstabilisation des formes génériques, puisqu'acteurs dans le récit, ces derniers sont confectionnés pour survivre dans un univers déstabilisé.

Le dernier chapitre nous a permis de vérifier que l'intertextualité marque l'écriture fragmentaire de Bachi, qui tend à briser les frontières entre le réalisme et l'onirique, générant du coup un récit hybride. Ainsi, la fragmentation qui s'opère par le biais de l'intertextualité, semble être à l'origine de ce morcèlement textuel, qui influence la structure du roman. Pour se consacrer ensuite à l'énumération des différents genres détectés suite à notre analyse, comme certains Genres Romanesques, le récit de voyage, la fable et la robinsonnade.

Particulièrement complexe, l'écriture de Bachi présente des caractéristiques compatibles avec l'esthétique dite moderne. Ainsi, l'auteur se joue de la fiction et de la réalité pour façonner une œuvre fantastique, qui vise à refléter le vécu ardu des jeunes algériens, à travers une écriture qui trouble l'organisation formelle de son roman. C'est pourquoi nous sommes en mesure de confirmer notre hypothèse de départ qui se voulait de prouver l'impact de l'intertextualité dans l'hybridité générique dans *Amours et aventures de Sindbad le Marin*.

Cet enchevêtrement des univers contribue à la naissance d'un genre atypique ; puisqu'ayant peint un univers réel bousculé par l'absurde, cet auteur bouleverse les normes qui construisent le genre romanesque ; c'est pourquoi il nous semble important de s'interroger sur l'organisation de cette esthétique moderne qui touche de plus en plus les écrivains algériens d'expression française.

BIBLIOGRAPHIE

BIBLIOGRAPHIE

1. Corpus littéraires étudiés

- ✓ BACHI, Salim, *Amours et aventures de Sindbad le Marin*, Gallimard, 2010.
- ✓ *Sindbad le marin, et autres contes des Mille et Une Nuits*, Larousse, 2007

2. Ouvrages théoriques

- ✓ BAKHTINE, Mikhaïl, *La poétique de Dostoïevski*, Paris, Seuil, 1970.
- ✓ BOURNEUF, Roland, QUELLET, Real, *L'Univers du roman*, Paris, Presse universitaire de France, 1972
- ✓ ERMAN, Michel, *Poétique du personnage de roman*, Paris, ELLIPSES, 2006.
- ✓ GENETTE, Gérard, *Palimpsestes : La Littérature au second degré*, Paris : Point, 1982
 - *Seuils*, Editions du Seuil, Collection « points », 1987.
- ✓ GREIMAS, Algirdas Julien, *sémantique structurale*, Presse Universitaire de France, Paris, 1986. AS, A. J., « Du Sens », Paris : Seuil, 1970.
- ✓ KRISTEVA, Julia, *Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman*, in *Critique*, n°239, avril 1967.
 - *Séméiotikè. Recherche pour une sémanalyse*, Seuil, coll. Points, Paris, 1969
- ✓ PIEGAY-CROS, Nathalie, *Introduction à l'intertextualité*, Paris : Dunod, Coll. Lettres sup. 1996
- ✓ RAIMOND, Michel, *Le Roman*, éd. Armand Colin, Juin 2000
- ✓ TODOROV, Tzvetan, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris : Seuil, Collection « Points », 1970.

- Articles :

- ✓ ARARA, Sarah, « Sindbad, le héros marginal : figure et réception dans *Amours et aventures de Sindbad le marin*, roman de Salim Bachi ». Consulté le 04 mai 2019

Disponible sur : <https://ouvrages.crasc.dz/pdfs/2016-corporeite-sindibad-sarah-arara.pdf>

- ✓ HAMON, Philippe, « Pour un statut sémiologique du personnage », In : *Littérature*, N°6, 1972, Mai 1972, pp.86-110. Consulté le 28 mars 2019
Disponible sur : https://www.persee.fr/doc/litt_0047-4800_1972_num_6_2_1957
- ✓ MITTERAND, Henri, « Les titres des romans de Guy des Cars », in DUCHET, Claude. *Sociocritique*, Nathan, Paris 1979
- ✓ ROUSSEAU, Christine, « Amours et aventures de Sindbad le Marin de Salim Bachi : les mille et une Méditerranée », in *Le Monde*, 2010. Consulté le 02 juin 2019
Disponible sur : https://www.lemonde.fr/livres/article/2010/10/28/amours-et-aventures-de-sindbad-le-marin-de-salim-bachi_1432224_3260.html
- ✓ SCARPA Marie, « Le personnage liminaire », *Romantisme*, n°145, 2009.
- ✓ SLAHDJI, Dalil, « cultures en conflit et rite de passage dans le sommeil du juste de Mouloud MAMMERI », in *Multilinguales* N° 3, 2014. Consulté le 22 mai 2019
Disponible in : <https://journals.openedition.org/multilinguales/1614>
- ✓ VAN GENNEP, Arnold, *Les rites de passage. Etude systématique des rites*, Picard, 1981, (1re éd.1909).

Thèses et Mémoires

- ✓ BAHY, Yamina, *L'écriture de la subversion dans l'œuvre littéraire de Kamel Daoud*, thèse de doctorat soutenue en 2016, université d'Oran 2. Consulté le 18 mai 2019
Disponible sur :
<http://www.univ-oran2.dz/images/thesememoires/FLE/Doctorat/TDLE-28/Yamina%20BAHI%20%20%20Th%C3%A8se%20de%20Doctorat%20LMD%20%20%20texte%20int%C3%A9gral%20+r%C3%A9sum%C3%A9.pdf>
- ✓ DEPRÊTRE, Evelyne, *le récit de voyage: quête historique et définitoire, la préoccupation de l'écrivain suivi de, création littéraire d'un récit de voyage: parcours essayiste entre subjectivité narrative et dévoilement de l'autre, mémoire*

en vue de l'obtention du grade de maître ès arts soutenue en 2011, université du Québec à Rimouski. Consulté le 27 mai 2019

Disponible sur :

http://semaphore.uqar.ca/530/1/Evelyne_Depretre_fevrier2011.pdf

- ✓ LECLAIRE-HALTÉ, Anne, *les robinsonnades en littérature de jeunesse contemporaine : genre et valeurs*, thèse de doctorat soutenue en 2000, université de Metz. Consulté le 30 mars 2019

Disponible sur : http://docnum.univ-lorraine.fr/public/UPV-M/Theses/2000/Leclair_Halte.Anne.LMZ0004.pdf

- ✓ PENG, Hui, *étude de la mise en intrigue et des personnages de la saga familiale les sœurs deblois de louise tremblay d'essiambre*, thèse de doctorat soutenu en 2015, université de Limoges. Consulté le 26 mars 2019

Disponible sur : <https://core.ac.uk/download/pdf/46808395.pdf>

- ✓ SLAHDJI, Dalil, *Subversion des codes génériques dans Lui, Le Livre d'El-Mahdi Acherchour*, mémoire de magister soutenu en 2008, université de Béjaïa.

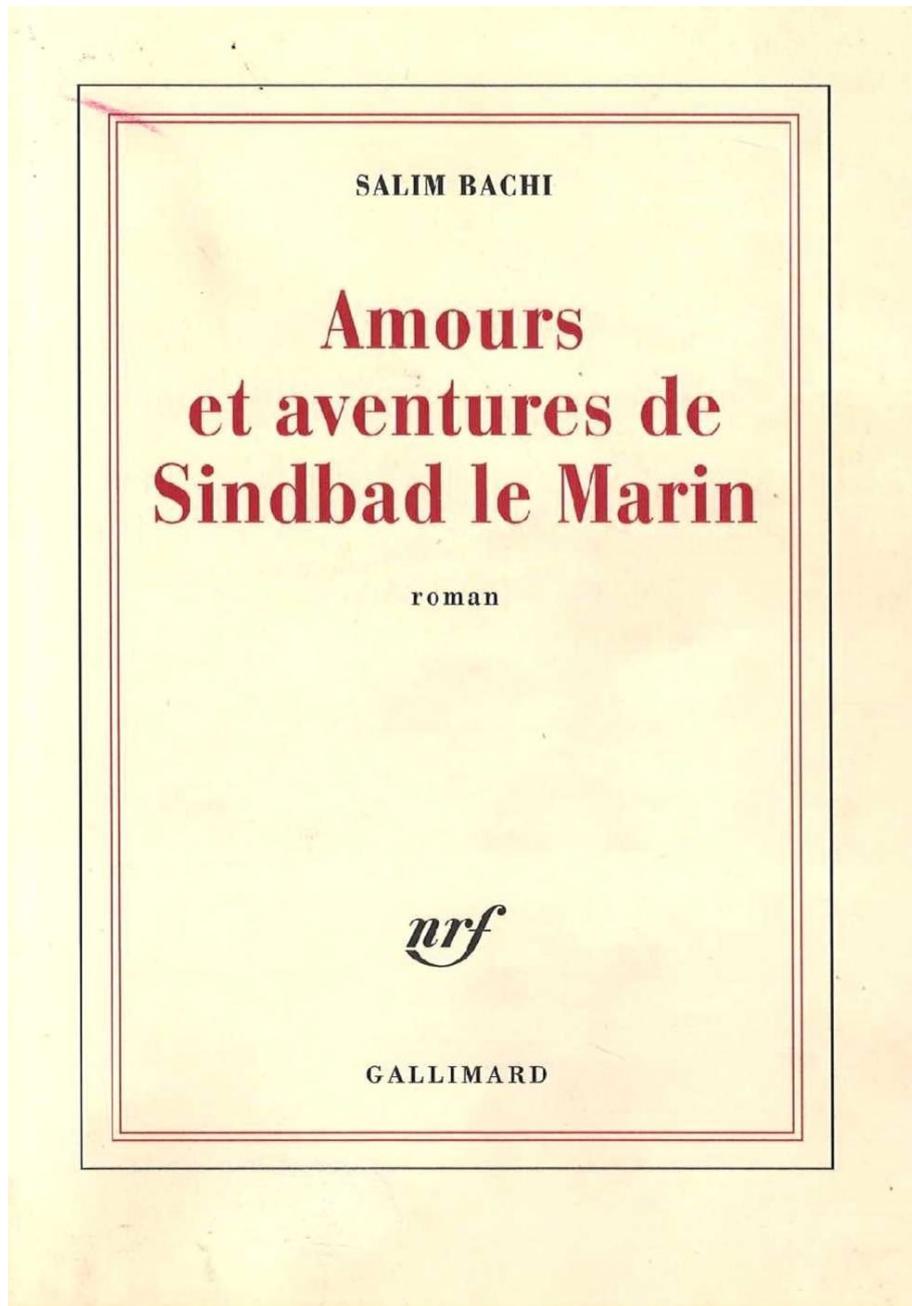
Dictionnaire

- ✓ « Dictionnaire mondial des littératures »

Disponible sur : www.fabula.org/.../r-messac-le-detective-novel-6-juin-2011

- ✓ TODOROV, Tzvetan, DUCROT, Oswald, *Dictionnaire Encyclopédique des sciences du langage*, Le Seuil, Collection. « Points », 1972.

ANNEXES



Première de couverture

SALIM BACHI

**Amours et aventures
de Sindbad le Marin**

Sindbad le Marin, par la grâce du roman, renaît sous les traits d'un jeune homme aventureux et espiègle, dans l'Algérie d'aujourd'hui soumise aux caprices de Chafouin I^{er}.

De la rive sud de la Méditerranée jusqu'à Damas, en passant par Rome, Paris, Alep ou Bagdad, cet amant des femmes et de la beauté se lance dans une quête éperdue du bonheur.

Fable sur notre temps, conte cruel parfois, le roman relate la vie d'un homme à la recherche de l'amour absolu — un homme dont les rêves et les espérances finiront, avec le temps, par se teinter de nostalgie.

Salim Bachi est né en 1971 en Algérie. Ses livres ont été remarqués par la critique et couronnés de nombreux prix. Il signe là son cinquième roman.

nrf



10-IX A 12538 ISBN 978-2-07-012538-8

17,90 €

Quatrième de couverture

REMERCIEMENTS

Ce livre comporte bien un conte véritable de Sindbad le Marin, ou Sindbad de la Mer, traduit par Jamel Eddine Bencheikh et disponible dans la Pléiade. Il est aussi souvent question de Leonardo Sciascia et de ses *Heures d'Espagne*, ouvrage traduit par Maurice Darmon aux éditions Fayard. Merci à Rainer Maria Rilke et à ses *Carnets de Malte Laurids Brigge*, traduits par Claude David et disponibles en Folio.

Intertextualité et hybridité générique dans

Amours et Aventures de Sindbad le Marin

de Salim BACHI

Résumé

Notre travail de recherche concerne le thème de l'intertextualité et l'hybridité générique dans le roman de Salim Bachi, qui est l'un des écrivains algériens qui rompent avec le conformisme traditionnel. Tout au long de notre travail, nous avons tenté de rendre compte de l'instabilité formelle *d'Amours et aventures de Sindbad le Marin*, tout en la reliant au procédé intertextuel. Le premier chapitre nous a révélé qu'effectivement le roman est en corrélation avec le conte des *Mille et Une Nuits*, mais qu'il est également un terrain d'expérimentation du genre littéraire. Le deuxième chapitre nous a permis d'éclairer tous les liens qu'entretient l'hypertexte avec son hypotexte. Le troisième chapitre est dédié à l'analyse des personnages, dont Sindbad et son soit disant double, ainsi que certains personnages secondaires qui ont affecté la structure romanesque de notre corpus. Le dernier chapitre est consacré à l'analyse fragmentaire du roman et de même à l'énumération des différents genres qui se sont imbriqués dans l'architecture de l'hypertexte.

Les mots clefs :

- Intertextualité
- Hybridité générique
- Transgression
- Esthétique
- Codes génériques
- Genres
- Réécriture
- Conte
- Roman
- Fragmentation
- Form
- Hypertexte
- Hypotexte
- Hétérogénéité