



Fort Lotfi de Salim Bachi Vu à Travers la Théorie de l'Intertextualité de Michael Riffaterre*

Somayeh KESHAVARZ**/Mahvash QAVIMI***

Résumé—La portée exceptionnelle du mythe du Sahara appartient à la littérature de toutes les époques. La littérature française, cependant, dans ce cas, n'est pas d'exception. À cet égard, la nouvelle de *Fort Lotfi* de l'auteur algérien contemporain, Salim Bachi, est particulièrement intéressante. En exploitant le riche symbolisme de ce mythe, il relate l'expérience particulière d'un soldat dans le désert. En adoptant une méthodologie de recherche descriptive-analytique et en prenant les avantages de l'approche intertextuelle de Michael Riffaterre, cette recherche s'attache à dégager la manière dont le lecteur traverse, pour arriver à l'intertexte et à la signifiante du texte de Bachi. Ce déploiement de variantes analytiques – autour du signe et du signe double – fait du système descriptif un usage fixé par la tradition sémiotique, un rite qui impose le passage du sens à la signifiante. Une étude des structures narratives montre que le passé et l'Histoire n'interviennent pas seulement au niveau thématique mais influencent jusqu'à la forme du récit. Un intérêt tout particulier est porté aux modalités d'une écriture de l'Histoire qui se révèle complexe, entre objectivité historique et fiction. Les résultats de cette étude montrent que l'auteur en symbolisant le mythe du Sahara à travers l'établissement d'un réseau et d'un champ sémantique de Sahara tente de poser la question de l'identité dans le récit. Sahara est le symbole de l'éternité et retour à soi. La question de l'identité se pose alors en termes d'héritage historique.

Mots-clés— Salim Bachi, Michael Riffaterre, Intertextualité, Signifiante, Identité.

*Date de réception : 2018/07/16

Date d'approbation : 2019/01/26

** Doctorante, Department de Français, Unité de science et de Recherche, université Azad Islamic, Téhéran, Iran. E-mail : somayekchavarz@yahoo.com

*** Professeur, Department de Français, unité de science et de Recherche, université Azad Islamic, Téhéran, Iran, (auteur responsable), E-mail : Maghavimi@yahoo.com

I. INTRODUCTION

Le sujet de notre recherche, c'est l'étude d'une nouvelle d'un auteur algérien contemporain, Salim Bachi¹ Cette nouvelle intitulée *Fort Lotfi*, s'intègre dans un recueil de 12 nouvelles, *Les douze contes de Minuit* (2007). Toutes les nouvelles de ce recueil ont pour thème historique commun la guerre civile des années 90 en Algérie. Dans ces nouvelles, on retrouve une écriture fluide, spiralee qui fait une place non négligeable au monologue intérieur parfois démultiplié. Bachi amalgame avec bonheur les jeux de mots et les interruptions syntaxiques, avec des phrases s'interrompant à mi-parcours. Le lecteur affronte une succession de voix émergées du clair-obscur de la conscience du héros. Dans la nouvelle que nous avons choisie, plusieurs personnages prennent la parole et à cause de cette polyphonie le lecteur ne sait pas souvent qui parle.

Comment le texte de Bachi est-il organisé, et comment fait-il percevoir son sens profond au lecteur ? Telles sont les questions posées dans cet article. Pour étudier cette courte nouvelle, et afin d'arriver à son sens profond, nous allons recourir à la démarche de Michael Riffaterre.

Les études de Riffaterre se concentrent sur le processus de la production d'un texte. La production du texte, selon lui est une manière d'interpréter et de comprendre la signifiante, c'est-à-dire le sens profond du texte. C'est l'imposition « des modèles de lecture fondés sur des faits rhétoriques saisis en épaisseur, dans leurs références à d'autres, présents dans le corpus de la littérature » (Riffaterre, 1978, p. 16), qui constitue l'intertexte. C'est « l'intertexte (parfois réduit à des clichés ou à des stéréotypes), qui fournit les moyens d'une seconde interprétation ». (*Ibid.*, p. 124).

Aussi, l'objectif principal de cette recherche est l'étude des phénomènes textuels, gouvernant la production du texte de Bachi et qui guident le lecteur vers la perception de la signifiante. Pour cela, nous représentons d'abord, dans la première partie, une explication générale de la lecture propre à Riffaterre qui servira de base à notre lecture pour la deuxième partie. Dans la troisième partie, nous essaierons de répondre aux questions que nous avons posées.

II. LA LECTURE RIFFATERRIENNE

Riffaterre distingue « sens » de la « signifiante » : « Du point de vue du sens [niveau mimétique], le texte est une succession d'unités d'information ; du point de vue de la signifiante [niveau sémiotique], le texte est un tout sémantique unifié » (*Ibid.*, p. 13). La signifiante naît du passage de la mimésis à la sémiologie dans le texte. En effet, le texte littéraire au lieu d'imiter la réalité, crée une réalité précise avec son système de signe.

Pour Riffaterre, comprendre le rôle du lecteur est primordial. « Le texte donnera des indices formels au lecteur, qui lui donneront les clés de l'interprétation. Le lecteur doit parvenir à déchiffrer les mécanismes du texte et à atteindre sa signifiante » (Prudh'homme and Guilbert, 2006, p. 3).

Pour Michael Riffaterre, la rencontre d'un lecteur avec un texte ne peut être associée au processus qui règle la communication dite « normale ». Cette expérience unique, celle de la communication littéraire, est en quelque sorte médiatisée par la présence d'« agrammaticalités ». C'est l'agrammaticalité (les éléments incongrus) qui permet de passer de la mimésis à la sémiologie, donc d'accéder à la signifiante du texte. La reconnaissance d'indices d'agrammaticalité oblige le lecteur à s'extraire de la linéarité de la mimésis.

Riffaterre distingue deux niveaux (deux phases) de la lecture, puisque, avant d'arriver à la signifiante, le lecteur doit passer par la mimésis. Le décodage du texte commence par une première phase qui consiste à lire le texte du début jusqu'à la fin, la page de haut en bas, en suivant le déploiement syntagmatique. La mimésis est fondée sur une « illusion référentielle ».

La seconde phase est celle de la lecture « rétroactive » ; lors de celle-ci se forme une seconde interprétation que l'on peut définir comme la lecture « herméneutique » : « Au fur et à mesure de son avancée au fil du texte, le lecteur se souvient de ce qu'il vient de lire et modifie la compréhension qu'il en a eue en fonction de ce qu'il est en train de décoder » (Riffaterre, *op. cit.*, p. 17).

Dans la deuxième phase de lecture, le lecteur doit observer la relation entre les mots.

Selon Riffaterre, chaque mot est composé d'un ou de plusieurs sèmes (unités minimales de sens). Ce principe survient lorsque le lecteur rencontre une série de mots qui sont reliés par un élément de sens qui les rapproche, c'est-à-dire un « sème commun ». Au fil de la lecture, l'« accumulation [...] filtre les sèmes des mots qui la composent, surdéterminant l'occurrence du sème le mieux représenté, annulant les sèmes minoritaires » (Riffaterre, 1979, p. 41).

De plus, les mots qui composent l'accumulation « deviennent synonymes en dépit de leur sens originel au niveau de la langue » (*Ibid*). Les sèmes surdéterminés ne sont pas seulement mis à l'avant-plan par l'accumulation, ils se substituent aux mots, et c'est par cette substitution que le lecteur parviendra à se rapprocher de la signifiante du texte.

D'ailleurs, un « système descriptif » est une constellation de mots associés à un concept, un mot-noyau (ou nucleus) : « la fonction nucléaire de ce mot tient à ce que son signifié englobe et organise les signifiés des mots satellites » (*Ibid*).

Alors que pour l'accumulation, il y a relation synonymique entre les termes, dans le cas du système descriptif, chaque constituant du système fonctionne comme métonyme du nucleus. Cette relation métonymique (exprimant un concept au moyen d'un terme désignant un autre concept auquel il est nécessairement lié), qui subordonne tous les mots du système descriptif au mot-noyau, rend l'ensemble de ces mots entièrement liés, de sorte que si le nucleus est utilisé dans le texte comme métaphore, son système descriptif deviendra lui aussi métaphorique. Qu'on les utilise pour s'y conformer ou pour les convertir, il semble que « tout texte, dans sa construction même, a pour base un ou deux systèmes descriptifs ». (Prud'homme and Guilbert, *op. cit.*, p. 4).

Telle est la méthode de lecture littéraire selon Riffaterre.

III. UNE LECTURE RIFFATERRIENNE D'UNE NOUVELLE DE BACHI

On doit faire le résumé de la nouvelle, *Fort Lotfi*, à partir d'un énoncé d'intention effectivement codé dans le texte de Bachi. L'intrigue est compliquée et peut se résumer ainsi : la narration d'une journée d'attente d'un soldat sous le soleil dans le désert. Le 28 Juin 1996, Hocine a écouté le récit de Réda Sayad, à Cyrtha, ville algérienne imaginaire. Réda a raconté son expérience à Hocine et maintenant Hocine narre le récit de l'attente de Réda sous le soleil mais parfois par la bouche de Réda lui-même. Le lecteur lit les cauchemars de Réda au moment où il attend l'énigmatique commandant El Ghafour. Ensuite, Hocine raconte une autre histoire ; celle de son grand-père, Si Abderrahmane. En 1943, le typhus a ravagé Cyrtha et les autres villes algériennes. Pour échapper aux fléaux, son grand-père et des milliers d'indigènes ont rejoint le corps expéditionnaire français. Hocine raconte ces jours-là. Le procédé de "récit dans le récit" donne naissance à une confusion car à la première lecture on ne sait pas exactement lequel des récits est en train de se raconter.

La description dans la nouvelle de Bachi viole systématiquement la loi du réel. De plus, il n'y a de représentation normale que dans les premières phrases, où l'impression inconfortable et même morbide que donne une attente de deux personnes (Réda et l'adjudant Rahim) sous le soleil confère à la scène une présence réelle, l'atmosphère des lieux familiers : « perché sur un tabouret, l'œil grand ouvert, l'adjudant Rahim ressemblait à un vautour. Réda releva la tête et regarda le borgne au profil acéré. L'adjudant Rahim se tourna vers lui. « Tu le rencontreras un jour », lui dit-il. Il parlait de l'énigmatique commandant El Ghafour » (Bachi, 2007, p. 37).

Mais l'effet de cette description initiale est dissipé par la narration qui suit. Le lecteur pense à une illusion, à un délire. Car il est mis au courant des spectacles cauchemardesques vus par Réda. Celui-ci voit des créatures surnaturelles ; des créatures mi-homme mi-animal : « Un commandant El Ghafour, mi-homme mi-cheval, tourbillonna dans la caserne. À sa droite, une gueule de fennec, sur un corps humain, riait de les voir se liquéfier sous le soleil » (*Ibid.*, p. 48). Et une danseuse dans le désert : « Vint une danseuse. Elle dansait sous le soleil. Elle s'allongea sur la pierre chaude du Sahara » (*Ibid.*, p. 49). Toutefois ces descriptions semblent trop conscientes, trop calculées, bien qu'elles n'excluent pas une interprétation onirique, et elles achèvent à plus forte raison d'anéantir l'impression de réalité du début.

Dans ce texte, l'axe de la mimésis est rompu par l'agrammaticalité qu'engendre le lexème « soleil ». Ce mot ne s'assimile plus à cette étoile qui apparaît le matin puis disparaît le soir et qui donne lumière. L'écrivain, en le personnifiant, crée un élément perturbateur de la quiétude des êtres humains. En effet, le soleil oppresse le personnage jusqu'à ce qu'une extermination totale s'en suive, « le soleil l'écrasait » (*Ibid.*, p. 38), ou « le soleil nous emplissait de sa violence ». (*Ibid.*, p. 40).

Le lecteur est frappé d'emblée par la présence très remarquée du soleil dont les rayons, l'« insolation » (*Ibid.*) accablent tout, hommes et choses, d'une chaleur inouïe : « la caserne se confondait avec le désert, les lignes de partage se perdaient, brouillée par la chaleur, anéanties par le rayonnement implacable ». (*Ibid.*, p. 46)

Au moment où le soleil se couche, le personnage est encore incapable de se conformer à la nouvelle réalité, la nuit : « le soleil persistait encore comme un vague mais lancinant souvenir » et « l'absence de chaleur le gêne » (*Ibid.*, p. 50).

Le soleil rompt la grammaire du texte puisqu'il engendre une déformation de la mimésis, un agrammaticalité qui oblige le lecteur à s'éloigner de la linéarité de cette mimésis. Le soleil dans ce contexte perd son sens initial et le lecteur est contraint de surimposer au texte une nouvelle interprétation qui brise l'univers de la mimésis.

Le signe double représenté par le lexème soleil fait-il allusion à la guerre civile d'Algérie en 1990 qui a endeuillé le pays de l'écrivain ? La guerre est une réalité vécue ; donc une mimésis mais le soleil en tant qu'un élément incongru fait éclater la signifiante. Ne s'assimilant plus à une planète, il rompt la grammaire du texte puisqu'il engendre une déformation de la mimésis, un agrammaticalité qui oblige le lecteur à s'extraire de la linéarité de cette mimésis.

Cette incongruité amuse, ce qui est le moyen de contrôler l'attention du lecteur. Mais « cette incongruité même est la marque de la surdétermination : elle résulte de parenté entre les mots qui sont étrangers aux rapports grammaticaux et à la succession narrative ou descriptive des significations, bref à tout ce qui relève de la mimésis ; elle résulte de l'incompatibilité entre la logique de la dérivation, qui est sérielle, linéaire, syntagmatique, et les exigences de la référentialité ». (Riffaterre, 1979, *op.cit.*, p. 270).

Le soleil fait allusion à la cohésion nationale et à la paix sociale qui donnaient autrefois, la joie de vivre dans le pays. Le personnage se souvient des jours où sur la grève de Cyrtha, tout allait bien, et des enfants qui couraient sur la grève : « ils se prêtaient à une sorte de danse qui les confondait avec le soleil » (*Ibid.*, p. 40). Mais aujourd'hui, ces beaux jours sont remplacés par la mésentente, la désunion, le mépris.

Le soleil dans ce contexte perd son sens initial et le lecteur est contraint de surimposer au texte une nouvelle interprétation. Le soleil s'identifie dorénavant au destin de l'écrivain qui contre toute attente s'anéantit, descend de façon vertigineuse de son piédestal, s'effondre à jamais dans les profondeurs du néant. La distance entre figuré et littéral s'impose à l'attention.

En ce qui concerne *Fort Lotfi* cet agrammaticalité impose une deuxième lecture. Le lecteur de la nouvelle rencontre, rétroactivement, une série de mots qui sont reliés par un élément de sens, nommé le sème commun. Bachi accumule certains mots qui représentent les éléments naturels : « soleil », « sable », « désert », « plateau », « rocailleux », « tamaris », « dune », « vent », « tempête », « tourbillon », « simoun », « chaleur », « fennec », « rafale », « vautour ».

Le texte abonde en ces mots, qui décrivent la nature comme une scène où se joue la vie. Tous ces mots accumulés, au lieu d'être développés pour eux-mêmes, ne figurent dans le texte que comme codes, comme un langage hyperbolique décrivant le « Sahara ».

Selon Riffaterre, « les similitudes sont dégagées, ou créées, entre les mots par leur co-occurrence dans des réseaux associatifs : les mots qui forment ces réseaux constituent le système descriptif d'un mot-noyau ; Subordonnés les uns aux autres, ils sont métonymies » (Riffaterre, 1979, *op.cit.*, p. 42). Dans le récit que nous étudions ici, il s'agit du système descriptif du mot Sahara :

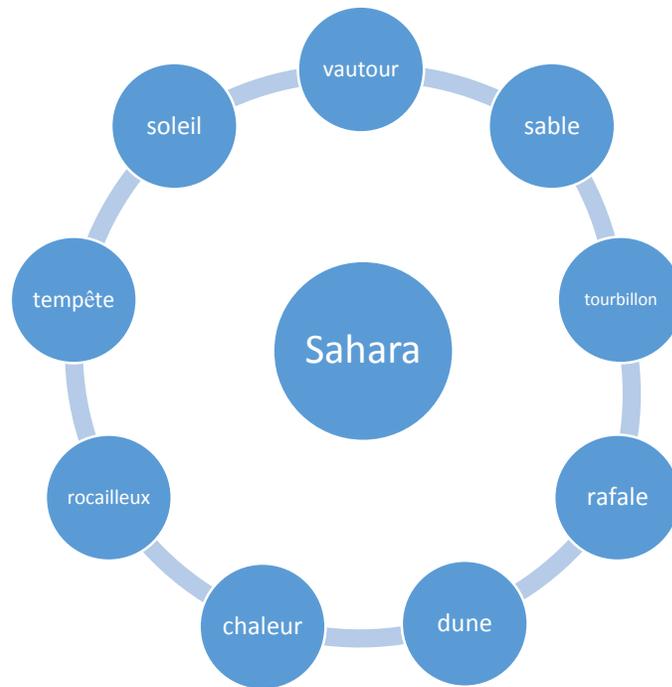


Schéma Du Système Descriptif

Selon Riffaterre « La surdétermination intertextuelle résulte de la surimposition de la phrase à d'autres phrases préexistantes, phrases qui figurent dans d'autres textes, ou phrases stéréotypées qui font partie du corpus linguistique » (*Ibid.*, p. 46). Tous les mots que nous avons mis dans notre schéma évoquent ici le mythe de Sahara. Il y a donc un retour au mythe Sahara dans ce récit de fiction. Mais, en fait, ces détails vont ensemble, forment en bloc une image incompatible avec la nature typique du Sahara. Il faut les lire en opposition à l'autre pôle descriptif. Donc, nous avons l'association par « polarisation ».

Selon Riffaterre, une des modalités de surdétermination intertextuelle est la polarisation. « Parmi les rapports de synonymie, métonymie et antonymie qui organisent l'univers des significations, un seul_ l'association par contraste_ définit une relation structurale nette, immédiatement perceptible, et perçue sans ambiguïté » (*Ibid.*, p. 49).

Ainsi le lexique abonde-t-il en stéréotypes binaires dont les termes sont en opposition, s'équilibrant et se complétant mutuellement. Si puissante est cette

relation privilégiée qu'elle engendre des phrases qui, littéralement, n'existent que pour amener le couple binaire.

La binarité peut donc être considérée comme la matrice d'associations verbales, moule de tout un système de motivations qui se met en branle pour accentuer la polarité des contrastes. Les phrases sont surdéterminées par le couple polaire mortel/immortel. Le Sahara est une réalité immortelle mais les autres lexiques renvoient aux réalités mortelles :



Schéma De La Polarisation

Le déroulement de ces métaphores se polarise exactement sur celui du système descriptif de Sahara. Ils sont tous des variantes d'une opposition aussi tentante dans sa polarité que les antithèses de Sahara mortel : tout énoncé d'immortalité appelle irrésistiblement un énoncé de mortalité, et plus l'immortalité est donnée comme naturelle et permanente, plus sa transformation est suggestive.

Telle est donc la puissance d'engendrement des séries associatives qui peut servir de code au lecteur afin qu'il traduise correctement le texte. De plus, « la surdétermination intertextuelle résulte de la surimposition de la phrase à d'autres phrases préexistantes, phrases qui figurent dans d'autres textes, ou phrases stéréotypées qui font partie du corpus linguistique ». (*Ibid.*, p. 46). Ce qui évoque ici le mythe de Sahara.

C'est un mythe encore mieux attesté, et la variante qui le représente dans notre texte est surdéterminée par un postulat : le postulat que toute existence immortelle se double d'une existence mortelle. C'est un cas particulier du thème de la vie dans la mort. En effet, il y a un retour du mythe de Sahara dans ce récit de fiction.

L'intertexte de ce texte, étant ainsi le mythe de Sahara, quelle en est la fonction dans le texte ?

IV. STYLISATION DE L'IDENTITE PERDUE

Sahara, « espace mythique, terre d'ascèse, présentée comme lieu d'épreuves, étendue illimitée réservée aux initiés, territoire prédestiné à des pionniers exaltés, est aussi investi d'une fonction essentiellement spirituelle qui en appelle (l'appel du désert...) à la vertu mystique ». Le Sahara, « aux confins indéterminés, ce désert chaud, aux marges indécises et imprécises, devient le lieu de prédilection pour le libertaire, orphelin de liberté, voulant allier l'aventure à l'ascèse ». (Bourgeot, 2000, p. 21).

Bachi choisit le cadre de Sahara pour cette nouvelle. Réda parle de son attente sous le soleil comme « un rite inhumain » (Bachi, *op.cit.*, p. 51), « prière assenée dans le feu » (*Ibid.*, p. 40) mais l'adjudant lui dit que c'est : « Une initiation destinée à la bleusaille » (*Ibid.*, p. 51). Donc, on peut dire que le Sahara dans cette nouvelle, est un lieu que le personnage pourrait avoir une expérience mystique.

De plus, si nous réfléchissons sur le sens symbolique des éléments comme les tourbillons de sable, ou les métamorphoses des dunes en sables mouvants, nous remarquons aisément qu'ils peuvent être des emblèmes de l'anéantissement de toute vie humaine : « [le sable] Porté par une tempête sèche qui opacifiait tout, gommait les contours, il effaçait les êtres dans une nuit indestructible de plusieurs jours. Les hommes se terraient comme des bêtes » (Bachi, *op.cit.*, p. 47). Au Sahara, « témoin muet de l'absence » l'apparition des tourbillons de sable mouvant est en forme spiralée. Cette forme cyclique participe à la suppression des choses : « ici rien de tout cela n'existait ; les hommes eux-mêmes se perdaient dans l'indéfini » (*Ibid.*), ou encore, « la caserne se confondait avec le désert » (*Ibid.*, p. 46). De plus, on voit la

suppression du temps : « La lumière de soleil jetait entre moi et le récit flottant de Réda un voile intemporel » (*Ibid.*, p. 42).

En effet, le mythe de Sahara montre une quête de renouveau et de découverte, une quête identitaire. C'est le symbole de retour aux sources, la nostalgie d'un passé meilleur. Le désert est le symbole de l'origine et du commencement. « Il ressemble, pourrait-on dire, à la Terre avant l'homme ou à son devenir si l'homme décide son suicide universel. Il nous donne la notion de l'immensité du temps, de l'éternité. L'être humain ne ressent plus son existence comme un éclair sur la Terre » (Monod, 1999, p. 70). Dans la nouvelle, *Fort Lotfi*, l'utilisation du mythe de Sahara, est une manière de remonter jusqu'aux origines, à la recherche du « nœud premier », et ce afin de réactualiser le passé, de le nouer au présent et d'envisager l'avenir.

Donc, le mythe de Sahara dans cette nouvelle montre une expérience humaine et personnelle. Il permet aussi d'interpréter et d'expliquer les événements, et, plus encore, de donner sens à la violence passée et actuelle. « L'imaginaire du Sahara connaît à l'époque coloniale un développement sans précédent dans le domaine artistique, notamment en littérature. D'une certaine manière, la quasi-totalité des écrits coloniaux et postcoloniaux s'inscrivent dans la continuité de cette imagerie » (Bouvet, 2016, p. 1). Les douze nouvelles de cette œuvre de Bachi plongent le lecteur au cœur de la ville de Cyrtha, et l'invitent à découvrir un monde où la violence et la mort règnent. En effet, le passé historique se répète et le pays revit la même tension qu'au moment de la colonisation, mais cette fois-ci avec un ennemi invisible puisque :

« Les Algériens décidèrent de s'entre-tuer. La guerre investit Cyrtha l'immémoriale. Sur le champ de bataille, la raison des uns égorgerait la raison des autres. On se trucidait pour l'amour de Dieu, de la Liberté, du Bien, du Beau, du Vrai » (Bachi, *op.cit.*, p. 64).

Créer un espace virtuel dans une tentative d'appréhender le présent violent qu'incarnent les forces du chaos est une manière de se libérer du passé frustrant et envisager l'avenir, comme le dit le personnage : « demain, je serai emporté par le tourbillon de l'histoire » (Bachi, *op.cit.*, p. 41), dit Hocine.

Les événements historiques sont omniprésents dans ce récit et les autres récits et leur violence permet aux héros une déconstruction et une reconstruction identitaires continues : la confrontation est permanente entre les forces du chaos de l'Histoire et les individus et il existe toujours un rapport étroit entre les uns et les autres. Nous pouvons dire que l'intertexte étudié est comme une stylisation de l'identité perdue : la recherche identitaire des personnages est un thème stylisé.

Dans cette nouvelle, l'approche intertextuelle nous a conduit à identifier, analyser et comprendre le texte dans tout son foisonnement textuel et culturel

par ses différentes stratégies de l'écriture. Ressort efficace dans le processus de la production du texte, intertextualité est l'élément moteur, peut-être le seul, de l'univers imaginaire de Salim Bachi. Son importance provient du rôle qu'il tient dans l'économie générale du récit. À l'évidence, le déploiement de l'intertextualité sur une grande partie des pages lui assigne la première place dans la texture diégétique. Il intervient avec précision pour dicter des démonstrations de ce que le récit développe et pour offrir des étapes successives de la découverte des structures organisatrices.

Le récit s'avère comme un texte composite formé des éléments variés, qui est en train de la production. Cela veut dire également que la signification du récit est placée sous le signe de l'intertexte. Le lecteur aura remarqué que cette procédure est présente dans son récit comme un leitmotiv essentiel. L'intertextualité engendre quand même un nouveau texte porteur du sens.

Le lecteur de nouvelle de notre romancier remarque aisément que le récit de cet auteur participe d'un thème commun, celui de l'Histoire de l'Algérie. L'Algérie est, en effet, le pilier de ses romans. Elle est toujours en toile de fond et nous permet de ressentir et de partager toute la violence de son histoire ; ce thème est présent dans les récits de Bachi soit comme un leitmotiv essentiel, soit comme un souvenir pour renvoyer le lecteur au passé de l'Algérie.

Or l'originalité de cet auteur réside dans la manière par laquelle il reconstitue l'Histoire de son pays et la refonde, pour fournir à son lecteur des pistes susceptibles de lui rendre claire les périodes présentes dans ses romans. Pour toutes ces raisons, l'œuvre de Salim Bachi et l'univers fictionnel qu'elle déploie restent significatifs.

L'œuvre de Salim Bachi est avant tout liée à une préoccupation et à une créativité personnelle de l'auteur. Il y a chez lui la nécessité de raconter la réalité algérienne à travers le temps, mais aussi le souci de se reconstruire et de donner place à un perpétuel travail identitaire. En ce sens, il convient de souligner que la réalité de la profondeur historique est à l'origine de la construction identitaire de l'Algérie d'aujourd'hui. Toutefois, pour inscrire une réalité moins rude et surtout moins ordinaire, l'auteur pose, d'emblée, un cadre fondateur susceptible de raconter cette réalité et de dire le monde.

L'évocation du Sahara impose ainsi une vérité : pour être immortel comme le Sahara, on doit devenir éternel. On doit avoir un éternel retour sur soi-même, sur son origine, sur l'identité personnel et nationale. C'est dans le Sahara que Réda peut trouver son identité.

De ce fait, l'écriture permet l'appropriation et l'intériorisation de l'Histoire, mais elle permet aussi d'avoir une vision singulière et originale. Elle recouvre l'œuvre de l'auteur d'une polysémie infinie. En outre, elle inscrit son œuvre

dans un univers pluriel et permet de suivre, minutieusement, le tracé du parcours identitaire, dans un contact permanent avec le monde qui l'entoure. Les personnages sont des marionnettes, joués par l'Histoire, et ils présentent beaucoup de contradictions.

L'histoire personnelle de Salim Bachi, toujours présente, nous ouvre à chaque fois de nouveaux chemins dont nous sentons l'existence sans savoir de quoi il s'agit. D'ailleurs, l'auteur le prouve en continuant à puiser et à réfléchir sur l'actualité dont l'arrière-plan est, souvent, profond et historique.

V. CONCLUSION

Au total, la structuration du texte renvoie à la référence intertextuelle engendrée par le lexème « soleil » qui, en tant que signe, crée dans l'esprit du lecteur un signe équivalent. Ce signe est un agrammaticalité qui permet au lecteur, de passer de la mimésis à la sémiosis, donc d'accéder à la signifiante du texte. Le signe double représenté par le lexème soleil fait allusion à la guerre civile d'Algérie en 1990. Le soleil en tant qu'un élément incongru impose une deuxième lecture. Dans cette phase, le lecteur de la nouvelle rencontre, rétroactivement, une série de mots qui représentent les éléments naturels. Donc, le deuxième point de l'analyse insiste sur la détermination du sens qu'impose le système descriptif de Sahara. Ensuite, la surdétermination intertextuelle résulte par la polarisation. Les phrases sont surdéterminées par des couples polaires. Le déroulement de ces stéréotypes binaires se polarise sur celui du système descriptif de Sahara. Le Sahara est une réalité immortelle mais les autres métaphores renvoient aux réalités mortelles. Par ces phénomènes textuels, le lecteur peut traduire correctement le texte et il peut comprendre la signifiante du texte.

La troisième partie nous a permis d'établir le rapport entre l'écriture de l'Histoire et l'identité par le recours de l'intertexte du Sahara. L'utilisation du mythe de Sahara permet à l'auteur de s'interroger sur l'identité algérienne, durant une période de crise. Cette identité se veut très complexe, chargée du poids du passé de l'Algérie, avec toutes les invasions qui ont traversé le pays. C'est une écriture de soi, signe d'une quête de soi dans un univers sans cesse tourmenté par la guerre.

NOTES

- [1] Salim Bachi, auteur algérien contemporain et francophone, figure parmi les écrivains les plus prometteurs de sa génération. Né en 1971 à Alger, il vit à Annaba jusqu'à ses 25 ans. Il poursuit des études de lettres à Paris, à la Sorbonne. Il obtient le DEA des lettres modernes. Il publie en 2001 son premier roman, *Le Chien d'Ulysse*, aux éditions Gallimard, salué par la critique et couronné de nombreux prix dont le Prix Goncourt du premier roman. Et les prix littéraires se succèdent (Bourse Goncourt, Bourse Pierre de Monaco). Ses œuvres les plus importantes sont : *Le Chien d'Ulysse*, *La Kahéna*(2003), *Autoportrait avec Grenade* (2004), *Tuez-les tous* (2006), *Le Silence de Mahomet*

(2008), *Le grand frère* (2010), *Amours et aventures de Sindbad le Marin* (2010) et *Moi, Khaled Kelkal* (2012), ainsi qu'un recueil de nouvelles intitulé *Les douze contes de minuit* (2007). Dès *Le Chien d'Ulysse*, Salim Bachi se fait le chroniqueur de son pays en racontant l'histoire de l'Algérie pendant la décennie noire des années 90.

BIBLIOGRAPHIE

- [1] BACHI Salim, *Les douze contes de minuit, Fort Lotfi*, Gallimard, Paris, 2007.
- [2] BOURGEOT André, « Sahara : espace géostratégique et enjeux politiques » (Niger), in *Autrepart*, 2000, n°16. pp. 1-15.
- [3] BOUVET Rachel, « Le Sahara dans la littérature de l'ère coloniale », in *Société Internationale d'étude des Littératures de l'Ere coloniale*, 2015, pp. 1-10.
- [4] MONOD Théodore, *Pèlerin du désert*, La table ronde, Paris, 1999.
- [5] PRUD'HOMME Johanne & GUILBERT Nelson, « La littérature et La signifiante », in Louis Hébert, *Signo[en ligne]*, 2006, pp. 1-6.
- [6] RIFFATERRE Michael, *La production du texte*, Seuil, Paris, 1979.
- [7] RIFFATERRE Michael, *Sémiotique de la poésie*, Seuil, Paris, 1978.