

**REPUBLIQUE ALGERIENNE DEMOCRATIQUE ET POPULAIRE
MINISTÈRE DE L'ENSEIGNEMENT SUPÉRIEUR ET DE LA
RECHERCHE SCIENTIFIQUE
UNIVERSITÉ ABDELHAMID IBN BADIS MOSTAGANEM
FACULTE DES LANGUES ÉTRANGÈRES**



THÈSE

Présentée pour l'obtention du diplôme de

DOCTORAT

Filière : Langue française

Spécialité : Science des textes littéraires

Par

NAIMA MERDJI

Sous la direction du Pr

ROUBAI-CHORFI Mohammed El Amine

Thème

L'imaginaire littéraire de Salim Bachi : entre mythe et religion

Les membres du jury

Président	MILIANI Hadj	Professeur	U. Mostaganem
Encadreur	ROUBAÏ-CHORFI Mohamed El Amine	Professeur	U. Mostaganem
Examinateur	BENCHEHIDA Mansour	MCA	U. Mostaganem
Examinatrice	DERRAGUI Amel	MCA	U. Oran
Examinatrice	AMROUCHE Fouzia	MCA	U. Msila
Examinateur	BELARBI Belgacem	MCA	U. Tiaret

2019/2020

Dédicace

À mes parents

À mes frères et sœurs

Remerciements

Je tiens à remercier tout d'abord mon directeur de thèse, Pr. ROUBAI-CHORFI Mohamed El Amine pour ses conseils, ses instructions et son soutien.

Je voudrais remercier aussi toutes les personnes qui ont contribué, de loin ou de près, à l'élaboration de cette recherche.

Je remercie également Christian CHELEBOURG et Mireille CALLE-GRUBER pour leurs bons accueils durant la période de mon stage.

Enfin, je remercie mes parents, mes frères, mes sœurs et mes ami(e)s pour leurs soutiens

Résumé

L'imaginaire littéraire de Salim Bachi : entre mythe et religion

L'imaginaire littéraire de Salim Bachi est l'objet de cette recherche qui s'articule autour du mythe et de la religion. Son écriture met en valeur un imaginaire collectif et/ou individuel en s'inspirant des œuvres littéraires, des différentes cultures, des mythes et des religions de sa culture comme celle des autres. L'analyse s'appuie sur les travaux de Gilbert Durand, en particulier sur le classement des images en deux régimes (Diurne et Nocturne) et trois types de structures (*schizomorphes*, *synthétiques* et *mystiques*). Si l'anthropologue s'intéresse de près aux différentes pathologies (schizophrénie, autisme, épileptoïde, etc.), aux mythes et aux religions de différentes civilisations, notre travail dégage à travers l'écriture (auto)biographique de Salim Bachi, les images redondantes. Cette étude met en exergue les représentations imageantes répétées à travers des figures de style, des symboles et des archétypes, mettant en évidence les structures dominantes dans l'écriture de l'auteur. L'étude de deux récits et cinq romans à dominance biographique, nous permet de dégager les thèmes abordés dans l'écriture, à savoir la mort, la solitude, l'exil, le silence tout en faisant allusion à des souvenirs. L'image des ombres et des morts qui prennent la parole semble partager la représentation typique de la schizophrénie

Mots clés imaginaire littéraire, biographie, autobiographie, mythe, Autre, religion, structures, régimes

Abstract

The literary imaginary of Salim bachi : between myth and religion

The literary imaginary, which is enunciated between myth and religion, of Salim Bachi is the object of this research. His writing accentuates a collective and/or individual imagination, drawing inspiration from literary works, different cultures, myths and religions of his cultures as well as those of others. The analysis is based on the work of Gilbert Durand, particularly on the classification of images into two regimes (diurnal and nocturnal) and three structures (*schizomorphic*, *synthetic* and *mystical*). If the anthropologist is interested in the different pathologies (schizophrenia, autism, epileptoid, etc.), myths and religions of different civilizations, our work demonstrates through the

(auto) biographical writing of Salim Bachi the redundant images. The study marks the repeated pictorial representations through style figures, symbols and archetypes, highlighting the dominant structures in the author's writing. The study of two narratives and five biographical novels reveals the themes addressed in writing; that is death, loneliness, the exile, the releasing silence and memories. The image of the shadows and dead who speak seems to share the typical representation of schizophrenia.

Keywords: literary imagination, biography, autobiography, myth, other, religion, structure, regime.

ملخص

الخيال الأدبي لسليم باشي: بين الأسطورة والدين

الخيال الأدبي لسليم باشي هو موضوع هذا البحث الذي يتم التعبير عنه بين الأسطورة والدين. تعرض كتاباته خيالاً جماعياً و / أو فردياً مستوحى من الأعمال الأدبية والثقافات المختلفة والأساطير والأديان من ثقافته وكذا من ثقافة الآخرين. يعتمد التحليل على عمل جليبرت دوراند، ولا سيما على تصنيف الصور في نظامين (ليلا ونهاراً) وثلاثة هياكل (سكيزوموغف، سانتيتك، ميستك). إذا كان عالم الأنثروبولوجيا مهتماً ارتباطاً وثيقاً بمختلف الأمراض (الفصام والتوحد وما إلى ذلك) والأساطير والأديان من مختلف الحضارات، فإن عملنا يكشف من خلال السيرة الذاتية وسيرة الآخر لسليم باشي عن طريق الصور المتمثلة في الخيال. تحدد الدراسة التمثيلات المصورة المتكررة من خلال أشكال الأسلوب والرموز والنماذج الأصلية، مع إبراز الهياكل المهيمنة في كتابة المؤلف. إن دراسة قصتين وخمس روايات عن السيرة الذاتية تنشر الموضوعات التي تم تناولها في الكتابة، وهي الموت، والشعور بالوحدة، والمنفى، والصمت، مبرزاً بذلك الذكريات. يبدو أن صور الضلال والأموات الذين يتكلمون، يتشاركون في التمثيل النموذجي للفصام.

الكلمات المفتاحية الخيال الادبي، السيرة الذاتية، السيرة الذاتية للآخر، الأسطورة، لآخر، الدين، الهياكل، النظم

Table des matières

Dédicace	
Remerciements	
Résumé	
Table des matières	
Introduction	12
Première partie : L’imaginaire, son évolution et ses constituants	20
Chapitre 1 : Les constituants de l’imaginaire	20
1. Image et représentation	21
1.1. Les différents types d’images	22
1.2. De l’image à l’état brute à la représentation	23
1.2.1. L’origine de la représentation	24
1.2.2. La représentation sociale	26
1.2.3. Les niveaux de la représentation	29
1.3. La représentation et la pensée imageante	30
1.3.1. La représentation et le symbolisme	32
1.3.2. La représentation et le sens figuré	33
2. La place de l’imagination	34
2.1. L’imagination entre réalité et fiction	35
2.2. L’imagination entre le vrai et le vraisemblable	37
2.3. L’imagination entre histoire et Histoire	39
3. L’imaginaire entre les sciences et les croyances	42
3.1. Les principes de la conscience religieuse d’après Corbin	43
3.2. L’imagination créatrice	45
3.3. La rationalité et la poétique dans la formation de l’imaginaire	47
4. De l’imagination à l’imaginaire	48
4.1. L’évolution du concept de l’imaginaire	49
4.2. La conception philosophique de l’imaginaire	50
4.2.1. La perception et l’imagination dans la théorie de Husserl	51
4.2.2. Le Savoir et l’affectivité dans le processus de l’imagination	53

4.2.3.	L'interprétation des symboles pour de nouvelles représentations	54
4.3.	L'imaginaire et ses constitutions	56
4.3.1.	Fonctions et finalités de l'imaginaire	57
4.3.2.	Les différentes catégories de l'imaginaire	59
Chapitre 2 : La structuration de l'imaginaire selon la théorie de Gilbert Durand		67
1.	Le classement durandien des images	67
1.1.	Le classement des images en régimes	69
1.2.	Le classement des images en structures	70
1.2.1.	Les structures <i>schizomorphes</i> de l'imaginaire	70
1.2.2.	Les structures <i>synthétiques</i> de l'imaginaire	72
1.2.3.	Les structures <i>mystiques</i> de l'imaginaire	74
2.	Le symbolisme bestial	77
2.1.	La représentation de l'oiseau	78
2.2.	Le serpent et ses différents symboles	79
2.3.	De l'animal réel à l'animal mythique	82
3.	La nuit comme symbole nyctomorphe	87
3.1.	La dichotomie lumière/ténèbres	88
3.2.	La représentation symbolique du miroir	89
3.3.	Les symboles aquatiques	90
4.	La chute dans l'imaginaire collectif	93
4.1.	La chute par opposition à l'ascension	96
4.2.	La lumière de l'ascension	99
4.3.	Les symboles diaïrétiques	101
5.	Le schème rythmique	103
5.1.	Les symboles cycliques	106
5.1.1.	La triade dans la représentation cyclique	107
5.1.2.	La végétation dans la représentation cyclique	109
5.1.3.	Le moment circulaire à travers la représentation thériomorphe	110
5.2.	Les symboles de l'intimité	112
5.2.1.	L'intimité à travers l'image d'un refuge	113

5.2.2.	Le refuge en miniature à travers l'image digestive	115
5.3.	Les symboles de l'inversion	117
5.3.1.	L'euphémisme comme processus d'inversion	117
5.3.2.	Les symboles nyctomorphes en littérature du XIX ^e s.	120
Chapitre 3 : La place de l'imaginaire dans l' (auto)biographie		125
1.	La logique de l'imaginaire	125
2.	L'importance de l'imaginaire	128
3.	Les mythes et l'imaginaire	129
3.1.	Du mythe traditionnel au mythe littéraire	129
3.2.	Du récit mythique à l'archétype	130
3.3.	La formation des mythèmes	132
4.	La constitution de l'archétypologie	137
4.1.	L'archétype en psychologie	138
4.2.	Une représentation différenciée entre <i>anima</i> et <i>animus</i>	139
4.3.	L'archétype en psychanalyse	141
4.4.	L'inconscient individuel et/ou collectif	142
5.	La fonction de l'imagination	144
6.	Le mythe personnel de Salim Bachi	145
6.1.	La dominance masculine des personnages	145
6.2.	Le personnage archétypal dans l'imaginaire de l'auteur	146
6.3.	D'une personne réelle à un personnage de fiction	147
6.3.1.	Deux récits pour une autobiographie	147
6.3.2.	Un personnage célèbre et anonyme dans <i>Tuez-les tous</i>	150
6.3.3.	La vie du Prophète de l'Islam racontée par d'autres	150
6.3.4.	Khaled Kelkal et son affirmation de soi	151
6.3.5.	Albert Camus et la reconnaissance d'autrui	154
6.3.6.	Aristide de Sousa Mendes, le parcours d'un homme « juste »	158
7.	Biographie et/ou autobiographie	159
7.1.	Concepts et définitions	160
7.2.	Place de l'(auto)biographie dans l'écriture de Salim Bachi	161
7.3.	La narration autobiographique	162
7.4.	Les niveaux de narration	166

8.	L'écriture référentielle	167
8.1.	Du pacte référentiel au pacte romanesque	167
8.2.	Du pacte romanesque au pacte autobiographique	168
9.	Une écriture fictionnelle et/ou factuelle	169
9.1.	L'Histoire dans un monde de fiction	170
9.2.	Au-delà de l'Histoire	173
Deuxième partie : Les structures dominantes dans l'(auto)biographie chez Salim Bachi		176
Chapitre 1 : l'écriture entre deux cultures		176
1.	Les écrits d'ici et d'ailleurs de Salim Bachi	176
1.1.	<i>Le Chien d'Ulysse</i>	176
1.2.	<i>La Kahena</i>	177
1.3.	<i>Les douze contes de minuit</i>	178
2.	Une écriture centrée sur un seul personnage	179
2.1.	<i>Amours et aventures de Sindbad le Marin</i>	179
2.2.	<i>Un jeune homme en colère</i>	180
2.3.	<i>L'exil d'Ovide</i>	181
3.	La biographie fictionnalisée	184
3.1.	L'écriture de Salim Bachi entre l'Occident et l'Orient	187
3.2.	L'importance de l'Islam dans l'écriture de Salim Bachi	188
4.	L'approche durandienne dans les écrits de Salim Bachi	190
5.	L'écriture à dominance biographique chez Salim Bachi	191
5.1.	Hommes distingués	192
5.1.1.	L'homme de Lettres dans <i>Le Dernier été d'un jeune homme</i>	192
5.1.2.	L'homme sauveur dans <i>Le Consul</i>	193
5.2.	Les traits identitaires du protagoniste	194
5.2.1.	Albert Camus	195
5.2.2.	Aristide de Sousa Mendes	196
6.	Les structures dominantes dans <i>LDEUJH</i>	198
6.1.	Le régime Diurne dans <i>LDEUJH</i>	199
6.2.	Le régime Nocturne <i>LDEUJH</i>	203
7.	Les structures dominantes dans <i>Le Consul</i>	209

7.1.	Le régime Diurne dans <i>Le Consul</i>	210
7.2.	Le régime Nocturne dans <i>Le Consul</i>	213
8.	Les structures dominantes dans une écriture biographique	216
Chapitre 2 : La place de l’Islam dans l’écriture de Salim Bachi		219
1.	Les événements et les personnalités historiques	219
1.1.	Le 11 septembre 2001 dans <i>Tuez-les tous</i>	219
1.2.	Le Prophète de l’Islam dans <i>Le Silence de Mahomet</i>	222
1.3.	<i>Moi, Khaled Kelkal</i> ennemi public N°1 en 1995	224
2.	Les traits identitaires du personnage	225
2.1.	Seyf El Islam : un personnage <i>célèbre et anonyme</i>	225
2.2.	Le Prophète de l’Islam et ses proches	226
2.3.	Le conflit identitaire de Khaled Kelkal	230
3.	Les structures dominantes dans <i>Tuez-les tous</i>	222
3.1.	L’interprétation des titres	232
3.2.	Le régime Diurne dans <i>TLT</i>	233
3.2.1.	<i>L’éternel retour</i>	233
3.2.2.	<i>Le roi des oiseaux</i>	237
3.2.3.	<i>Le retour de l’Éternel</i>	239
3.3.	Le régime Nocturne dans <i>TLT</i>	240
3.3.1.	<i>L’éternel retour</i>	240
3.3.2.	<i>Le roi des oiseaux</i>	244
3.3.3.	<i>Le retour de l’Éternel</i>	245
4.	Les structures dominantes dans <i>Le Silence de Mahomet</i>	247
4.1.	La place des versets coraniques dans l’écriture de Salim Bachi	248
4.2.	Le régime Diurne dans <i>LSM</i>	250
4.3.	Le régime Nocturne dans <i>LSM</i>	258
5.	Les structures dominantes dans <i>Moi, Khaled Kelkal</i>	267
5.1.	Le régime Diurne à travers l’histoire de Khaled Kelkal	267
5.2.	Le régime Nocturne à travers l’histoire de Khaled Kelkal	270
Chapitre 3 : L’autobiographie dans l’écriture de Salim Bachi		273
1.	Les écrits autobiographiques	273
1.1.	<i>Autoportrait avec Grenade</i>	273

1.1.1. Le conflit identitaire de l'auteur	274
1.1.2. L'autobiographie à travers les structures de Durand	278
1.2. <i>Dieu, Allah, moi et les autres</i>	279
1.2.1. L'esprit rationnel de l'auteur	282
1.2.2. L'apaisement par l'ironie	285
2. Les structures dominantes dans <i>Autoportrait avec Grenade</i>	289
2.1. L'influence de Dante sur l'écriture de Salim Bachi	289
2.2. <i>La Divine comédie</i> à travers <i>Autoportrait avec Grenade</i>	291
2.2.1. Les structures <i>schizomorphes</i> dans <i>Purgatoire</i>	292
2.2.2. Les structures <i>synthétiques</i> et <i>mystiques</i> dans <i>Purgatoire</i>	295
2.2.3. Les structures <i>schizomorphes</i> dans <i>Enfer</i>	299
2.2.4. Les structures <i>synthétiques</i> et <i>mystiques</i> dans <i>Enfer</i>	303
2.2.5. Les structures <i>schizomorphes</i> dans <i>Paradis</i>	307
2.2.6. Les structures <i>synthétiques</i> et <i>mystiques</i> dans <i>Paradis</i>	310
3. Les structures dominantes dans <i>Dieu, Allah, moi et les autres</i>	314
3.1. Les structures <i>schizomorphes</i> dans <i>DAMA</i>	314
3.2. Les structures <i>synthétiques</i> et <i>mystiques</i> dans <i>DAMA</i>	319
4. L'autobiographie et la dominance des structures <i>schizomorphes</i>	324
Conclusion	327
Bibliographie	335
Annexes	

INTRODUCTION

Le concept de l'imaginaire qui généralement s'oppose au réel constitue un champ de recherche considérable. Plusieurs définitions se proposent à nous à travers plusieurs disciplines. L'imaginaire est défini dans le *Dictionnaire fondamental du français littéraire*¹ comme étant un « *ensemble constitué par les représentations ou les images qui habitent l'esprit d'un artiste ou d'une collectivité* ». Cette définition prend en charge l'imaginaire d'un individu avec l'incertitude et la fragilité de tout un chacun. Quant à l'imaginaire collectif d'une société donnée, il s'installe par exemple en l'image du Bien et du Mal qui est associée dans la plupart des civilisations aux anges et aux démons. Cet imaginaire collectif est ancré dans l'inconscient collectif.

La représentation est l'image créée par l'esprit d'un individu, voire d'une collectivité. L'esprit est mieux cerné par la psychanalyse car elle traite le Moi de l'individu (l'auteur, le personnage, le narrateur...) à travers l'inconscient individuel. En revanche, pour la représentation collective (d'une société, d'un peuple, d'un groupe, d'une époque...), elle met en œuvre l'imaginaire collectif selon un inconscient collectif. Quant à la grande influence de la religion et du mythe sur l'écriture du romancier, elle marque sa culture et celle de l'Autre. Une perspective qui vise l'influence d'anciens mythes, des mythes directeurs et/ou fondateurs et leurs transformations dans les écrits. Un travail colossal que Gilbert Durand a pris soin de détailler dans ses recherches.

Ce processus de création littéraire et artistique a suscité beaucoup d'intérêt dans la science à travers le temps. Ce qui frappe dans l'écriture de Salim Bachi, c'est l'intérêt que porte cet auteur aux biographies, mais surtout à la mort dans son processus de création littéraire. Si les faits sont réels, pourquoi s'obstiner à le qualifier de roman ? Comment pouvons-nous déceler les faits réels des faits fictifs ? Une confusion s'installe et tant d'interrogations nous poussent à entamer cette recherche pour déterminer le fonctionnement de ce processus.

Avant de s'intéresser à l'imaginaire de toute une collectivité, il est important de faire valoir celui d'un individu, à savoir celui de Salim Bachi. Un romancier du nouveau millénaire, né en 1971 à Alger. Ses premiers romans lui ont valu des prix comme celui de la Vocation, prix Goncourt du Premier roman ainsi que la Bourse de la découverte Prince

¹ FOREST, Philippe et CONIO, Gérard, *Dictionnaire fondamental du français littéraire*, Paris, éditions de la Seine, 2005.

INTRODUCTION

Pierre de Monaco pour son premier roman. Pour le second, il a eu en 2004 le Prix Tropiques.

C'est en 2005 que Salim Bachi s'est consacré, pas entièrement, à un genre particulier, celui de l'(auto)biographie. Fasciné par la mort, après l'avoir frôlée de près pendant son séjour à Grenade en 2004. Il donne une voix à des morts, aussi célèbres qu'anonymes pour exprimer leur peine, leur joie, leurs pensées, mettant l'accent sur des actes qui ont marqué l'Histoire de manière positive ou négative. Leur mort aussi bien que leur vie suscitent la curiosité de tout un chacun.

Salim Bachi prend de la distance dans son écriture par rapport à ses personnages avec une écriture alimentée de mythologie et de théologie mais surtout d'Histoire. Il ne se contente pas de la sphère algérienne mais il explore aussi d'autres horizons. Il exploite différentes périodes, multipliant les endroits qui mettent en évidence maintes cultures. Ce mélange de cultures enrichit l'écriture et fertilise l'imagination de l'écrivain. Il propose différents sujets d'actualité, traités de manière objective comme celle d'un chercheur en Histoire. Comme un témoin, il relate ce qui s'est passé dans le monde dans des récits bien documentés sur des moments importants de l'Histoire. Pour arriver à l'imaginaire littéraire de l'auteur, nous comptons aller de l'imaginaire en général à celui de Salim Bachi en particulier.

De ce fait, nous nous posons les questions suivantes : Comment se forme l'imaginaire littéraire de Salim Bachi ? Comment la culture de l'auteur et celle des pays côtoyés influencent-elles son imaginaire ? Où se situe l'imaginaire littéraire du romancier dans un monde bien réel ?

L'écriture de Salim Bachi vacille entre le réel et l'irréel. Elle s'appuie beaucoup plus sur la réalité même si elle baigne dans un monde de fiction. Nous pensons que son écriture met en valeur un imaginaire collectif et/ou individuel en s'inspirant des œuvres littéraires, de différentes cultures, des mythes et des religions. L'auteur s'appuie surtout sur l'inconscient collectif, conséquence de l'inconscient individuel pour déceler le Moi intérieur de ses personnages. Un scénario habituel quand le romancier se met dans la peau de son personnage ; vit sa vie, revoit les événements qui l'ont marqué, les personnes qui l'ont côtoyé et imagine ce qu'il a pu être pensé et rêvé par ce personnage sorti tout droit du monde réel. De ce fait, les pensées et les rêves de l'auteur sont présents et se mêlent à

INTRODUCTION

ceux du personnage, formant un univers fictif quand l'aspect réel est renforcé par des séquences de l'Histoire.

L'idée que l'imaginaire individuel puise ses sources de l'imaginaire collectif est la première hypothèse proposée. L'aspect historique est le plus dominant constitue la deuxième hypothèse. En d'autres termes, dans un roman basé sur des faits réels, l'historisation marque l'aspect réel de la vie du protagoniste et la fiction prend en charge ses pensées, ses sentiments et ses rêves, mettant en œuvre des archétypes. Ces derniers forment généralement l'imaginaire collectif.

Dans un coin bien profond de l'être humain réside une image partagée par l'ensemble des humains, avec une différenciation qui change d'une culture à une autre. Ce qui crée une typologie de l'imaginaire est cette dichotomie objectivité/subjectivité. Cette représentation mentale commune met en relief la pensée, la vision mais aussi l'affectivité de toute une communauté. La représentation du Bien et du Mal par exemple, peut constituer un fond commun de l'imaginaire dans différentes cultures. Cet imaginaire vient forcément d'un héritage commun, qui peut être les religions, les contes populaires, les mythes, les légendes et la littérature. Durand affirme qu'il est impossible de cerner ce phénomène sans avoir recours « *au patrimoine imaginaire de l'humanité que constituent la poésie et la morphologie des religions* »².

L'imaginaire littéraire suscite d'énormes interrogations. Comment l'imaginaire littéraire peut-il mettre en œuvre une représentation commune ? La pensée peut être manipulée et la vision (re)dirigée. L'affectivité est le facteur qui fait la différence dans le processus de l'imagination et de la formation de l'imaginaire. C'est dans ce sens que les travaux de Jung, de Lacan, de Sartre, de Bachelard nous seront utiles mais aussi ceux de Durand, de Ricœur, de Corbin, de Wunenburger et de Chelebourg. Afin de comprendre la formation de l'imaginaire, il est indispensable de comprendre celle de l'image, de la représentation ainsi que de l'imagination.

Le romancier s'appuie sur l'inconscient collectif pour nourrir son imaginaire et use de l'écriture pour créer des histoires basées sur la vie de personnes réelles. L'inconscient collectif renforce l'inconscient individuel pour une large assimilation de la fiction. Le réel sert de support aux romanciers dans le cadre du processus de *fictionalisation*. A travers

² DURAND, Gilbert, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire. Introduction à l'archétypologie générale*, 11^e édition, Paris, Dunod. 1992 (première édition : Paris, BORDAS, 1969), p20.

INTRODUCTION

ce processus, le romancier nous fait explorer un monde mystérieux qui peut être partagé par un nombre important d'individus, voire de communautés.

Dans cette perspective de recherche, nous lierons par le biais de plusieurs théories la relation auteur/narrateur/personnage, avec Lejeune dans le pacte romanesque, biographique, référentiel, et celle de Durand, Bachelard, Sartre et Corbin dans la constitution de l'imaginaire sous l'égide des mythes, des religions et de la science.

Ces travaux constituent une base de départ seulement car il est impossible de les suivre tous pour une seule étude, visant plusieurs romans. Cette base permet de connaître les concepts et de se rapprocher le plus possible du sens de l'imaginaire. Un sens qui peut nous mettre sur la voie de ses structures.

Dans ce sens, il est primordial de se rapprocher de la vie du romancier à travers son écriture, détectant tout ce qui constitue sa culture, ses lectures, sa religion. Le point de départ est son premier récit, *Autoportrait avec Grenade*, dans lequel, il étale une partie de sa vie adulte, autant qu'écrivain. Nous retrouvons dans ce récit les personnages de ses précédents romans (*Le Chien d'Ulysse* et *La Kahéna*), mais aussi l'annonce implicite de ses prochains romans. Comme le 11 septembre, Camus, le Consul. *Autoportrait avec Grenade* n'est pas le seul récit de son parcours, car il a écrit un second qui l'a intitulé *Dieu, Allah, moi et les autres*. Il reprend sa vie depuis son enfance, la mort de sa sœur, sa scolarité et sa relation détachée de la religion.

D'abord, nous devons connaître et reconnaître le concept de l'imaginaire dans l'écriture en général et celle de l'auteur en particulier, ensuite explorer le fonctionnement de l'écriture biographique et autobiographique, vu leur importance dans son écriture. En liant l'idée de l'écriture du "personnel" à celle de l'imaginaire, nous aurons besoin de connaître ce qui nourrit l'imagination sachant qu'elle constitue le noyau central de l'imaginaire. L'écriture de Salim Bachi nous révélera, en partie, les éléments culturels et religieux qui contribuent largement à la formation de l'imaginaire collectif, quant à ses différentes lectures, elles forment forcément l'imaginaire individuel. Entre autres, l'imaginaire collectif contribue dans la constitution de l'imaginaire individuel de l'auteur.

Salim Bachi a commencé sa carrière d'écrivain avec deux romans récompensés. Il visait l'Algérie de la décennie noire des années quatre-vingt-dix. *Le Chien d'Ulysse* en 2001 et *La Kahéna* en 2003. Après ces deux romans, publiés aux éditions Gallimard,

INTRODUCTION

l'auteur écrit un récit, dans lequel nous le retrouvons en continuel débat avec ces personnages mais surtout avec son éditeur Christian qui lui demande d'écrire un récit de voyage à Grenade. Le livre a été publié aux éditions Rocher. Cela suppose que sa publication dépendait surtout de la capacité de l'auteur à suivre les recommandations de son éditeur, mais vu le tournant que prend la vie de Salim Bachi, les suivre s'est révélé difficile. Comment un homme malade dans un pays étranger, loin de ses proches, poursuivi par la mort peut-il décrire un voyage ? Au lieu de raconter la ville, ses coins et son Histoire, il choisit de raconter sa vie dans le passé, ses sentiments et ses peurs pendant son passage à Grenade.

Il est passé du destin de l'Algérie à son destin. Pour les deux premiers romans, il s'est inspiré de sa jeunesse pour marquer le réel. Une certaine inquiétude quant à son futur s'installe après son hospitalisation à Grenade. Loin de son pays natal, il s'est fixé une nouvelle visée, et met en œuvre une nouvelle écriture qui pique la curiosité du lecteur. Celle de raconter la mort mais aussi la vie des personnes réelles dans un cadre fictif. La mort, qui angoisse tout un chacun, l'a toujours fasciné comme c'est le cas de beaucoup d'autres écrivains d'ailleurs. Cette angoisse de la mort dénote aussi l'importance de la fuite du temps.

Raconter la vie de personnes médiatisées est devenu une monnaie courante si nous nous référons à la rentrée littéraire de trois années par exemple. En 2016, nous avons découvert le récit d'Ivan JABLONKA, *Laëtitia ou la fin des hommes*, aux éditions Seuil, racontant l'horrible meurtre de Laëtitia Perrais, une jeune fille de 18 ans seulement, enlevée près de chez elle, étranglée et poignardée. Son corps n'est retrouvé que des semaines plus tard. *La mésange et l'ogresse. (Dans la tête de Monique FOURNIRET)* d'Harold COBERT est un roman avec les mêmes perspectives : raconter la vie de la femme d'un tueur en série aux éditions PLON. Son parcours reste indéterminé, elle était victime ou complice, manipulée ou manipulatrice. Pour la rentrée littéraire du 2015, nous avons noté quelques titres révélateurs tels que *D'après une histoire vraie* de Delphine de Vigan, aux éditions Jean-Claude Lattès. *La petite Femelle* de Philippe JAENADA, révélant l'histoire bouleversante de Pauline Dubuisson aux éditions Julliard et *Vladimir Vladimirovitch* de Bernard CHAMBAZ aux éditions Flammarion racontant l'histoire de Poutine. En 2014, en plus du roman de Salim Bachi *Le Consul* qui dresse le portrait d'Aristides de Sousa Mendes, nous pouvons citer aussi *Charlotte* de David Foenkinos qui

INTRODUCTION

nous raconte l'histoire de Charlotte Salomon, une jeune artiste peintre, morte à vingt-six ans.

Tous ces écrits ne sont qu'un échantillon de beaucoup d'autres, exploitant des spectres pour tracer des lignes de révélation sur leurs enfances, leurs vies ainsi que leurs parcours. Salim Bachi trouve dans la mort un thème et dans les morts des sujets à décrire, à raconter et parfois à explorer comme des états vierges. Même si le sujet est souvent très médiatisé, s'immiscer dans l'intimité du personnage révèle la profondeur de son âme. Ce genre de procédé n'explore pas seulement l'inconscient du personnage mais aussi celui de l'auteur.

Notre travail ne prend pas en charge tous les écrits de Salim Bachi. Seulement sept font l'objet de notre étude. Des écrits publiés entre 2005 et 2017. L'analyse vise les (auto) biographies formant un imaginaire très attaché à la réalité. Une écriture révèle l'usage fréquent de documentations, racontant la vie de personnes connues — *Célèbres et anonymes*³ — par leurs actes et leurs pensées marquant ainsi l'Histoire, chacun à sa manière. Mais un roman reste une pure fiction. C'est dans ce sens que nous nous demandons où se trouve l'imagination dans l'écriture de Salim Bachi ? Entre réalité et fiction se développe un imaginaire particulier, celui de faire parler les morts, de faire revivre les discours de l'au-delà.

Un imaginaire individuel cherchant ses sources dans l'imaginaire collectif d'antan et d'aujourd'hui, faisant de ses sentiments un bon point de départ pour écrire. La peur universelle à l'idée de la mort détermine le processus de son imagination et met ce thème au centre de ses préoccupations. Ensuite l'idée de faire parler les morts est devenue de plus en plus insistante au fil des années, d'un personnage anonyme dans *Tuez-les tous*, à d'autres plus distingués dans *Le Silence de Mahomet*, *Moi*, *Khaled Kalkal*, *Le dernier été d'un jeune homme* et *Le Consul*.

L'idée de parler de la mort commence avec son premier récit, dans lequel il nous présente un homme en détresse, à la merci de la maladie, attendant la mort à chaque tournant. Il écrivait en croyant que chaque ligne peut être la dernière. Cette expérience était peut être traumatisante, si nous la reliant aux choix de ses écrits après le récit *Autoportrait avec Grenade*.

³ BACHI, Salim, *Tuez-les tous*, Paris, Gallimard, 2006, p16

INTRODUCTION

Le travail sera constitué de deux parties, la première sera consacrée à la réflexion théorique et la deuxième à l'analyse textuelle. Chaque partie sera répartie en trois chapitres. La première partie mettra en œuvre, dans un premier chapitre, le concept de l'imaginaire, son histoire, son développement et son fonctionnement à travers plusieurs théories pour en faire sortir les éléments constitutifs de l'imaginaire de l'auteur. Un autre chapitre sera consacré à la classification isotopique des images de Gilbert Durand, ce qui constitue une synthèse de ses travaux. Durand répartit les images en deux régimes et trois structures. Une autre réflexion sera développée, dans un dernier chapitre, pour mettre en évidence l'autofiction et l'(auto)biographie mais aussi la place des biographies dans un monde de fiction.

La deuxième partie portera sur l'analyse textuelle. Une analyse qui vise sept livres : cinq romans et deux récits. Deux chapitres seront consacrés aux écrits à dominance biographique et le troisième aux autobiographies. Les deux premiers prendront en charge les écrits à caractère biographique, classés en deux catégories. Des écrits qui traitent la culture de l'Autre et d'autres qui traitent le thème de la religion, l'islam en particulier. Une répartition qui vise le genre (biographie, autobiographie) puis la thématique véhiculée dans plusieurs livres.

L'analyse des textes se fera selon une grille, inspirée de celle de Gilbert Durand. Une grille qui n'est pas aussi détaillée que celle de cet anthropologue. Elle vise seulement quelques structures, réparties en deux régimes (Diurne et Nocturne). Ces derniers se composent de trois types de structures (*schizomorphes*, *synthétiques*, *mystiques*). L'analyse s'appuie sur les images symboliques et les archétypes laissés par des civilisations, des religions, des mythes et des légendes, mais aussi sur des figures de style qui caractérisent chaque structure.

L'analyse portera sur l'aspect systématique de l'expression et du lexique, insistant sur la redondance des mots tels que l'amour et la haine, la nuit et le jour, la vie et la mort. L'usage fréquent de certaines expressions, du texte sacré et du texte littéraire marque l'influence de telle ou telle structure dans le classement de Durand. Si l'interprétation des données enregistre la recherche permanente de refuge pour terrer son intimité, trouvant dans l'euphémisation un procédé pour atténuer le sens et le rendre moins brut où la chute devient descente, la nuit représente le repos et la tombe la dernière demeure, ce sont les structures *mystiques* qui forment l'imaginaire de l'auteur.

INTRODUCTION

Si l'auteur trouve dans les événements historiques, les personnalités réelles une source d'inspiration, il met la structure d'historisation en évidence, une des structures *synthétiques* de Durand. L'auteur s'intéresse dans ces structures à la figure d'hypotypose, mettant la description vivante de ces représentations.

En revanche, si la pensée antithétique est de mise, mettant la contradiction de l'esprit en valeur, le régime Diurne prend de l'ampleur dans l'écriture avec ses structures *schizomorphes*. L'image qui domine les écrits de l'auteur doit être celle de la chute. Cette dernière est représentée par les symboles de l'ascension (oiseau, avion, échelle, etc.), car toute ascension suppose une chute dans la représentation antithétique.

Cette approche qui vise les images redondantes dégage les structures dominantes dans l'écriture. Ces dernières forment l'imaginaire de l'auteur selon la théorie de Gilbert Durand. Si l'anthropologue s'intéresse de près aux différentes pathologies (schizophrénie, autisme, etc.), notre travail dégagera à travers l'écriture les images redondantes. Une étude marquant les représentations imageantes répétées dans l'esprit de l'auteur. Ces représentations forment l'imaginaire de l'auteur. Un imaginaire individuel puisé dans les maintes cultures côtoyées ainsi que les différentes lectures de l'auteur.

Partie I : L'imaginaire, son évolution et ses constituants

Chapitre 1

Les constituants de l'imaginaire

Les notions d'image et de représentation reviennent souvent dans les différentes présentations de l'imaginaire. Il est primordial donc pour cette recherche de les considérer avant de s'investir pleinement dans ce domaine, en suivant la formation du concept de l'image à l'imagination, en passant par la représentation. Le concept de l'imaginaire dérive bien de l'image, qui prend appui sur la représentation, cette dernière est la source de toute pensée imageante. L'imagination se nourrit de celle-ci pour développer des histoires entre réalité et fiction, entre le vrai et le vraisemblable, entre la science et la foi.

À partir de ces notions, l'imaginaire prend forme et se propage. La pensée philosophique atteste de l'importance de la perception mais aussi du savoir et de l'affectivité dans le processus d'interprétation des symboles pour une nouvelle représentation. L'imaginaire est toujours au centre de la conscience religieuse même quand la rationalité y participe dans sa formation.

À travers toutes les sciences, les croyances trouvent une place dans la constitution de l'imaginaire qu'il soit individuel ou collectif. Ce processus commence par l'image qui s'impose à l'esprit, développant une représentation, voire plusieurs. L'imagination prend le relais pour multiplier les productions. Sans prétendre limiter sa liberté, les travaux théoriques affirment que l'imagination obéit à des lois, dans la mesure où le sujet est examiné dans des conditions bien précises afin de cerner sa genèse.

C'est de l'imagination à l'imaginaire que le processus se développe, mettant en œuvre un imaginaire collectif qui nourrit l'imaginaire individuel. Dans ce présent travail, l'imaginaire d'une époque, d'un pays ou d'un groupe social constituera une base de données pour le sujet en général et pour l'écrivain en particulier. Un imaginaire littéraire qui puise son produit dans l'inconscient de l'auteur, dans le monde des rêves, des symboles et de la fantaisie. L'imagination par le biais de la formation des images, crée des représentations des personnes, des animaux ou des objets réels ou fictifs, des idées objectives ou subjectives pour faire valoir un imaginaire individuel. Ce dernier avec l'imaginaire collectif forment la matière première dans l'écriture aussi bien fictionnelle que factuelle.

Partie I : L'imaginaire, son évolution et ses constituants

1. Image et représentation

Deux notions liées par le sens mais aussi par leur complémentarité. Chaque concept nécessite l'existence de l'autre pour constituer un tout. La représentation se base sur l'image pour former la conception de l'objet, de la personne ou de l'animal. L'imagination demande dans son processus une représentation basée sur le réel (image perçue et enregistrée dans l'esprit du sujet, elle peut même être un souvenir) pour une ample transformation à l'irréel.

L' "image" est une « *représentation picturale ou mentale d'une réalité* »⁴, c'est une force mystérieuse et essentielle dans le pacte d'une écriture littéraire. En d'autres termes, une écriture voit le jour en mettant en relief l'imagination de l'auteur, « *comme son nom l'indique, serait d'abord constituée d'images* »⁵

L'image met souvent en relation deux réalités qui ne sont pas aussi importantes que la relation entre elles. Elle peut être en plus d'une représentation, une illusion, un reflet, une création, une reproduction ou une aventure. Selon Freud et Bachelard, c'est la meilleure façon d'aborder l'esprit humain et son fonctionnement.

Sartre⁶ tente d'expliquer la notion d'image en évitant de la « chosifier » avec la méthode de phénoménologie. Il y décèle trois caractères, le premier est celui de *la conscience transcendante*, le deuxième est *l'immédiateté de l'objet imagé*, ce caractère n'est actif que par la perception car avec le savoir, les données sont souvent approximatives et de manière successives, enfin le troisième et le dernier caractère est la *conscience imageante*, ou ce que Sartre l'explique par la spontanéité. L'imagination dans ce cas, s'approprie l'obstacle qui n'est autre que le réel, et le vide totalement de la conscience pour nous donner une spontanéité absolue.

La théorie de Sartre basée sur la néantisation, avance l'idée qu'il y a un rapprochement entre la conscience du réel et la conscience de l'irréel. L'objet imaginé dans la conscience se retrouve dans un espace intemporel, il n'est conditionné ni par le temps, ni par une quelconque exactitude, ce qui l'extirpe de la réalité. L'objet créé comme une peinture, une sculpture, un morceau de musique, un mot dans un texte, est inspiré par

⁴ FOREST, Philippe et CONIO, Gérard, *Dictionnaire fondamental du français littéraire*, Paris, édition de la Seine, 2005.

⁵ PREISS, Axel, *La dissertation littéraire*, Paris, Armand Colin, 1989, p 33.

⁶ SARTRE, Jean-Paul, *L'être et le Néant*, Paris, Gallimard, 1943.

Partie I : L'imaginaire, son évolution et ses constituants

le réel en usant de matériaux comme les couleurs, les instruments, etc. Mais ce qui est représenté n'est autre qu'une image de la conscience imageante. Laquelle, à partir du néant, prend pour fonction la réactivité des images perceptives et réflexives, en se trouvant ainsi dans un monde irréel, inconditionné, révélant une conscience dans laquelle l'objet imaginé et transformé de rien tout en se basant sur rien.

Pour ample explication, quand nous nous souvenons d'une personne, nous avons le souvenir d'un tout et non pas un souvenir précis de chaque détail, mais seulement plusieurs visions de la personne ou de l'objet en question. Les détails ajoutés par le biais de notre imagination viennent souvent de rien et ce rien renforce l'idée de Sartre où l'imagination n'est que des perceptions venues de nulle part et qui s'installent dans un monde sans limites et intemporel. Sartre explique le processus de l'imagination par trois éléments complémentaires de l'image : une conscience perceptive ou la perception et une conscience réflexive ou le savoir qui s'associent pour promouvoir la conscience imageante ou ce qu'il appelle la néantisation.

Pierre Reverdy définit l'image comme « *une création pure de l'esprit. Elle peut naître d'une comparaison, mais du rapprochement de deux réalités plus ou moins éloignées. Plus les rapports des deux réalités rapprochées seront lointains et justes, plus l'image sera forte – plus elle aura de puissance émotive et de réalité poétique* »⁷

Les différentes réalités générées par l'image peuvent en créer d'autres. Des images aussi bien rapprochées qu'éloignées, mettant en exergue une typologie qui les classe selon des caractéristiques bien définies.

1.1. Les différents types d'images

L'auteur (écrivain/poète) transforme des images en mots, un système qui crée plus d'images encore dans l'esprit du lecteur « *l'image littéraire, nous laissent vivre lentement le temps des floraisons* »⁸. Des images formées à partir « des mots, des symboles, des pensées » plongent le lecteur dans un monde de rêves, d'imagination. L'image poétique, voire littéraire garde son originalité et ouvre le champ à la formation de nouvelles images.

⁷PREISS, Axel, Op.cit., p33.

⁸ BACHELARD, Gaston, *L'air et les songes : essai sur l'imagination du mouvement*, Paris, José Corti, 1943. P286.

Partie I : L'imaginaire, son évolution et ses constituants

Gaston Bachelard propose une classification en trois catégories des images dans ses travaux. *Des images primitives*, inconscientes qui résident dans les profondeurs de l'être, inaccessibles dans la plus part du temps sauf quand il s'agit de rêves nocturnes, formant le centre des significations et surtout de l'affectivité. Ce sont les archétypes personnels au plus haut niveau.

Des images qualifiées *de spontanéité onirique*. C'est la deuxième étape qui forme l'imaginaire à travers ces catégories d'images. Des images qui sont à la base conscientes et libres saisies immédiatement. Une ligne d'images qui représente la matière première de l'imagination. Ainsi l'image naturelle ne peut en aucun cas être assimilée à une représentation dans la mesure où elle n'est pas contaminée par la science (l'objectivité).

Des images traduites en mots, enfin la forme écrite. Bachelard trouve que le meilleur moyen de faire part de l'imagination est la forme littéraire ; elle est plus expressive que la forme plastique : l'art dans toutes ses formes, sculpture, peinture, photographique, etc. Elle prend la forme de deux ensembles distincts. En d'autres termes, l'image peut être traduite en ayant plusieurs sens. Elle peut dire une chose et une autre par le biais de la métaphore.

1.2. De l'image à l'état brute à la représentation

Certes, en littérature, la représentation met en valeur une image, mais dans quelle mesure ? Elle est valable que s'il y a un référent commun entre l'auteur et le lecteur. Prenons le mot "Livre", et ses différentes représentations : livre de cuisine pour les femmes, livre sacré pour les croyants, livre d'aventures pour les jeunes, livre de bord pour les marins, etc. Le mot fait jaillir dans l'esprit du lecteur plusieurs images selon l'information véhiculée. C'est le contact de l'imagination au monde extérieur, le monde du lecteur.

L'image en littérature reflète généralement un double sens. Un sens connoté et un autre dénoté, comme par exemple, l'image d'une rose rouge ; elle renvoie à une fleur dans la nature mais dégage aussi un sentiment fort tel que l'amour. Un sens apparent et un autre sous-jacent soumis à la compréhension du lecteur. Un sens premier, explicite, pris tel qu'il est présenté et un second, implicite qui nécessite un recours à des connaissances acquises au préalable. Ce dernier sens met en évidence la subtilité de l'image. En

Partie I : L'imaginaire, son évolution et ses constituants

littérature, il est primordial de comprendre le second sens de l'image pour saisir la pensée de l'auteur.

Dans le Petit Robert, le terme représentation désigne « *l'image, la figure, le signe qui représente ... ce qui est peint, sculpté, écrit, conformément à une réalité extérieure.* », celle du créateur mais aussi du récepteur. Le créateur forme ses propres signes en s'adressant au récepteur, à son imagination mais aussi aux multiples sens qu'ils peuvent mettre en œuvre. C'est une manière de se mettre en contact avec le monde, d'essayer de le comprendre mais aussi de l'exprimer par l'intermédiaire d'images, de figures et de signes perceptibles dans le monde réel.

La représentation est une figure qui dégage une ou plusieurs significations. La figure projette un double sens dans les esprits, pour concrétiser d'un côté et fixer d'un autre, introduisant le symbole dans l'association : *figure / sens*.

Le double sens favorise la manifestation concrète des images mais aussi l'ancrage du sens dans les esprits, tissant ainsi des liens d'approche à la pensée mythique. La description des représentations sociales indique un certain nombre de mode de vie, de pensée, de perception mettant en relief la pensée mythique. Claude Lévi-Strauss indique que « *les éléments de la réflexion mythique se situent toujours à mi-chemin entre des percepts et des concepts* »⁹. Il partage la même conception que celle de Ferdinand De Saussure¹⁰. Elle stipule que la représentation d'un objet forme un signe en lui attribuant un sens, voire plusieurs.

1.2.1. L'origine de la représentation

Aristote baptise la représentation, *mimèsis* ou imitation dans *Poétique* en perpétuant le concept de Platon. Traduite en fiction mais aussi en « mensonge vraisemblable » par de nombreux chercheurs (Kate Hamburger, Gérard Genette...). La représentation selon Aristote est fondée sur l'imitation du monde réel, c'est un miroir qui reflète la réalité. L'imitation du réel n'est jamais identique, elle est plus ou moins recréée afin de mettre le récepteur devant de nouvelles connaissances sur le monde. L'esprit est capable de reconnaître l'image et sa représentation mais aussi la relation qui les associe.

⁹ LÉVI-STRAUSS, Claude, *La pensée Sauvage*, Paris, Plon, 1962, p32.

¹⁰ SAUSSURE, Ferdinand De, *Cours de la linguistique générale*, Paris, Payot, 1955.

Partie I : L'imaginaire, son évolution et ses constituants

Aristote distingue dans son œuvre, selon Bernard VOUILLOUX¹¹, une classification des différents *arts mimétiques* en s'appuyant sur trois principes : les moyens, les objets et les modes de représentation. Les moyens comme écrits, peintures, voix au théâtre, mélodie. Les objets comme choses, personnes et animaux et leurs actions. Les modes de représentation comme narration, dessin, chant. En se référant à Durkheim, la représentation collective¹² est très importante dans le rapport entre individus et dans leurs façons d'agir.

La relation entre représentation et imitation est trop étroite mettant en relief des notions telles que figuration et ressemblance. Si le rapprochement est établi dans la *mimèsis visuelle*, une rupture s'installe, quand il s'agit de *mimèsis énonciative*. Bernard VOUILLOUX indique dans son article que si un évènement ne peut être imité mais représenté dans un récit, ce n'est pas le cas pour une peinture, qui peut être imitée à la perfection en s'appuyant sur les *moyens de figuration* pour accéder à la *ressemblance*

Une copie est souvent la déformation de la réalité faite par l'esprit, cherchant à greffer son sens à l'image, à la peinture, voire à la représentation. Cette déformation se nourrit de connaissances au préalable acquises, d'autres images enregistrées, de tout ce que l'esprit lui suggère. Généralement, l'affectivité est la génératrice de ces suggestions. Quand l'esprit est sollicité, ses sens le sont aussi et tout ce qui l'entoure peut l'envoyer à une situation vécue, dans laquelle son esprit a été marqué.

Une représentation puise ses sources d'une référence voire de plusieurs quand cette référence entretient un rapport d'analogie avec l'objet de la représentation. Ce rapport d'analogie est façonné de manière plus ou moins rapprochée par notre familiarité avec l'objet représenté, un certain modèle dont nous gardons la trace dans notre esprit. La similitude a toujours été le pivot sur lequel s'appuie l'analogie.

La représentation est une présentation nouvelle d'une chose, d'une pensée et, le fait de présenter une deuxième fois, elle ne sera jamais aussi fidèle que la première (l'originale), la ressemblance n'est jamais identique, nous y notons un léger changement.

¹¹ VOUILLOUX, Bernard, « image, représentation et ressemblance » http://www.fabula.org/atelier.php?Image%2C_repr%26eacute%3Bsentation_et_ressemblance. Consulté le 1/4/2015.

¹²MARCEL, Jean-Christophe, « REPRÉSENTATIONS COLLECTIVES », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 24 mars 2016. "<http://www.universalis.fr/encyclopedie/representations-collectives/>."

Partie I : L'imaginaire, son évolution et ses constituants

Platon dans son Livre X de *La République* introduit l'imitation de l'imitation, différente de deux degrés de la vraie représentation.

Aristote considère la reproduction comme une fenêtre qui s'ouvre sur la connaissance, mais Platon la conçoit comme subversive, changeante à tout moment selon l'état d'âme de celui qui l'exploite, empêchant le récepteur de saisir les formes, souvent trompé par l'apparence.

La représentation est tout ce qui s'offre à nos yeux et à notre esprit. La figuration de l'art plastique dans le premier cas et l'imagination en littérature dans le second. Seulement, la représentation s'opère autour d'un référent dans la plus part du temps. C'est autour de ce dernier concept (linguistique en l'occurrence) que la représentation s'ouvre au monde, lie l'image à la pensée.

Les définitions se multiplient quand il s'agit de représentation. De l'image à la figure, de la figure au signe jusqu'à ce que le sens soit saisi en lui attribuant un référent. La représentation se contente d'une image élémentaire ou une harmonieuse figuration, mais quand les sens se multiplient, la représentation accentue le symbole qui comporte un sens large mais aussi abrégatif. Dans le Petit Larousse, le symbole est considéré comme « *signe figuratif, être animé, qui représente un concept, qui en est l'image* », ces signes ont surtout un recours au sens (signification), à l'imagination (ou l'imaginaire) mais surtout, ils ciblent l'esprit du récepteur.

1.2.2. La représentation sociale

Serge Moscovici¹³ affirme que des références et des normes sont indispensables à chaque personne pour comprendre le monde et ce qui l'entoure afin d'établir des relations avec d'autres personnes.

Une représentation sociale crée des modèles auxquels l'individu peut se référer, elle classe les personnes, les objets ainsi que les événements dans des catégories afin d'orienter la compréhension des phénomènes sociaux. Ces modèles sont à l'origine de certains comportements vis-à-vis du représenté (image, fait, action...) : appréciation, aversion, compréhension ou incompréhension, évaluation, définition, etc. Des comportements affectifs mais aussi cognitifs.

¹³ MOSCOVICI, Serge, *La psychanalyse, son image et son public*, PUF, 1961, 2^{ème} ed, 1976.

Partie I : L'imaginaire, son évolution et ses constituants

Comment la représentation sociale est-elle structurée ? La représentation sociale est organisée sous forme d'un noyau figuratif selon Moscovici et sous forme d'un noyau signifiant selon Abric¹⁴.

Selon la théorie du noyau (Abric, 1976, 1987, 1994), toute représentation sociale (RS) stabilisée s'organise autour d'un "noyau central". Ce noyau est constitué de quelques éléments cognitifs (opinions, croyances, informations...), qui font l'objet de larges consensus dans le groupe porteur de la représentation. Ce noyau remplit deux fonctions essentielles. La fonction "génératrice" correspond à sa capacité de déterminer la signification des autres éléments de la représentation, dits éléments périphériques. La fonction "organisatrice" du noyau correspondant à sa capacité de déterminer " la nature des liens qui unissent entre les éléments de la représentation" (Abric, 1994, p.22). Cette seconde fonction peut se comprendre comme une résultante de la première. En effet, si les éléments centraux déterminent la signification des éléments périphériques, il est normal que les liens sémantiques et logiques que les individus établissent entre tous ces éléments soient indirectement déterminés par le noyau lui-même.¹⁵

La théorie du noyau attribue la signification globale d'un phénomène au sein d'un groupe aux éléments centraux qui constituent les traits communs ou les éléments déclencheurs dans l'esprit de toute une communauté, quant aux éléments périphériques, ils ne sont que la perception de chaque individu selon l'angle de vue.

Quelle est la représentation du terroriste dans les romans de Salim Bachi ? Dans *Tuez-les tous*, et *Moi, Khaled Kelkal*, l'image du terroriste est peinte ainsi : Un personnage, jeune sans croyance, rangé par le doute, suicidaire avec une vision noircie du monde, bafoué par la vie, une cible facile pour les recruteurs. Trouvant une famille en ces groupes de fanatiques, un réconfort physique et spirituel, créant une cause pour laquelle il sera dévoué. Un nouveau sens à sa vie, après l'échec scolaire, professionnel ou social ; le racisme y contribue largement dans sa chute. Tous avaient conscience de cette chute mais ils continuent dans la même voie parce qu'ils n'avaient pas d'autres alternatives.

¹⁴ ABRIC, Jean Claude, *Jeux, conflits et représentations sociales*. Thèse de Doctorat d'Etat de l'Université d'Aix en Provence. 1976.

¹⁵ MOLINER, Pascal & MARTOS, Anaïs, « La Fonction Génératrice du Sens du Noyau des Représentations Sociales : une remise en cause ? » *Textes sur les représentations sociales*, Volume 14, 2005. Pages 3.1-3.12 [http://www.psr.jku.at/]. http://www.psych.lse.ac.uk/psr/PSR2005/14_03Mol.pdf. Consulté le 9/08/2015 à 23h00.

Partie I : L'imaginaire, son évolution et ses constituants

L'image du terroriste est basée sur la faiblesse des jeunes recrues, le noyau central de cette représentation, les autres éléments de significations comme les éléments périphériques varient selon les différents angles de vue de la représentation : victime ou bourreau.

La représentation sociale s'organise selon des éléments centraux et d'autres périphériques qui nous orientent vers les principes de base partagés au sein d'une communauté : « *dont certains sont parfois étudiés de manière isolée : éléments informatifs, cognitifs, idéologiques, normatifs, croyances, valeurs, attitudes, opinions, images, etc. mais ces éléments sont toujours organisés sous l'espèce d'un savoir disant quelque chose sur l'état de la réalité* »¹⁶. La représentation sociale est un ensemble d'idées ou une norme qui gère, dirige, met en ordre tout un système de « *communication sociale* », facilite la compréhension et la diffusion de l'ensemble des connaissances, son développement et sa transformation, individuel et collectif.

La connaissance est souvent associée à l'affectivité dans une représentation sociale mêlant croyances, pratiques, pensées transmises par les individus d'une société. « *De ce point de vue, les représentations sociales sont abordées à la fois comme le produit et le processus d'une activité d'appropriation de la réalité extérieure à la pensée et l'élaboration psychologique et sociale de cette réalité* »¹⁷

La représentation est ce rapport indispensable du sujet à l'objet. Ce dernier peut être une personne, un animal, une chose, une action, une apparence, une idée ou une théorie, un objet réel ou irréel, mais en aucun cas « une représentation sans objet », en d'autres termes, le sujet s'exprime pour interpréter ou re-construire l'objet dans un univers de créativité.

La communication est un facteur important dans la diffusion, la construction et la reconstruction de la représentation sociale laquelle se concrétise par le biais du sujet qui projette ses fantasmes, ses pulsions, ses marques identitaires et ses motivations en traduisant son rapport à l'objet de la représentation. Les éléments projetés par le sujet

¹⁶ JODELET, Denise, *Les représentations sociales*, Paris, PUF, 1994 (pp.36-57), Textes de méthodologie en sciences sociales. Choisis et présentés par Bernard DANTIER, *Représentations, pratiques, société et individu sous l'enquête des sciences sociales : Denise Jodelet, Les représentations sociales*, 27 mai 2007. http://classiques.uqac.ca/collection_methodologie/jodelet_denise/representations_pratiques_individu/Met_ho_jodelet_representations_soc.pdf. Consulté le 17/07/2016

¹⁷ Ibid, p7.

Partie I : L'imaginaire, son évolution et ses constituants

peuvent être partagés non pas par un seul individu, mais aussi par un groupe partageant les mêmes croyances et les mêmes convictions. Une seule communauté qui affiche à travers la représentation sociale la même culture, véhiculant une idéologie commune. Pour cerner une production inspirée d'une représentation sociale, il nous est nécessaire de détecter les conditions de cette production, son processus et son état.

La représentation est génératrice d'un sens explicite qui constitue tout ce qui est perceptible, et un autre implicite, sous-jacent, mettant en valeur toute figuration symbolique. L'imagerie mentale est considérée comme une « *source, médium et produit des représentations sociales* »¹⁸, permettant aux récepteurs, voire aux lecteurs d'interpréter les données en formes d'images afin de leurs donner une signification. Un code commun est établi entre les émetteurs et les récepteurs, mais aussi des croyances et des motivations communes s'installent, permettant aux individus de communiquer avec n'importe quel outil de communication, par l'intermédiaire des images, du langage ou même par l'intermédiaire du signe.

L'interprétation des figures n'est possible que si l'émetteur et le récepteur partagent une base de données commune. Il est prépondérant d'avoir un savoir commun pour la production et la compréhension des représentations.

1.2.3. Les niveaux de la représentation

La représentation sociale se réalise dans la mesure où le créateur et le récepteur partagent le même système de signes, le même *code*. Ce type de communication entre les individus passe par trois niveaux selon Pascal Moliner : *perceptif, cognitif et symbolique*¹⁹.

Le premier niveau dégage une figuration ou ce que nous appelons communément l'image perçue. Ce que nous pouvons percevoir crée une première représentation qui constitue le début d'une première interprétation. Ce premier niveau est une représentation

¹⁸ DE ROSA, Annamaria S., FARR, Robert. "Icon and symbol. Two sides of the coin in the investigation of social representations". In : BUSCHINI, Fabrice, KALAMPALIKIS, Nikos, coord. *Penser la vie, le social, la nature. Mélanges en l'honneur de Serge Moscovici*. Paris : Les Editions de la Maison des Sciences de l'Homme, 2001, pp. 237-256. Citée dans : MOLINER, Pascal, « Représentations sociales et iconographie », *Communication et organisation*, 34 | 2008, 12-23

¹⁹ MOLINER, Pascal, « Représentations sociales et iconographie », *Communication et organisation* [En ligne], 34 | 2008, mis en ligne le 01 décembre 2011, consulté le 12 octobre 2012 [://communicationorganisation.revues.org/547](http://communicationorganisation.revues.org/547). Consulté, le 11/07/2015 à 02h00

Partie I : L'imaginaire, son évolution et ses constituants

graphique qui génère une image mentale puisée de connaissances, d'informations et de croyances dans l'esprit à la fois de l'auteur et du lecteur.

Le deuxième niveau, traite une image mentale qui a le pouvoir de lui attribuer un sens qualifié par un mot. A ce niveau, l'image mentale se constitue dans l'esprit après la description d'une situation donnée où l'écriture génère, crée une nouvelle représentation. Cette opération constitue une association entre une figure et un sens. Chaque image transpose un sens dans une représentation qui lui donne un caractère exceptionnel. L'esprit possède cette capacité de manipuler les images pour leurs donner un sens.

Le troisième niveau est le niveau symbolique où l'image mentale met en œuvre tout un processus qui nécessite une interprétation délivrant une signification voire plusieurs, comme les récits mythiques. A ce niveau, l'image requiert l'information sur ce qui la constitue afin de déterminer ou d'interpréter sa signification. Le processus traité par l'esprit donne un sens mais génère aussi une émotion (peur, dégoût, joie, souffrance...)

La transparence de la représentation est importante car elle offre aux figures plus de liberté pour désigner plus loin le signe direct, même si cette transformation cognitive dépend d'une technique, d'un point de vue, d'une idéologie, autrement dit, de tout ce qui lui est extérieur. « *L'activité qui résulte du processus représentationnel est autant une activité descriptive (interprétation et compréhension) qu'une activité évaluative (jugement)* »²⁰. La description permet de comprendre le sens du signe et le définir. L'évaluation consiste à saisir la qualité du signe en lui attribuant des jugements positifs ou négatifs (subjective reposant sur le point de vue du récepteur, voire du lecteur). La représentation dans la littérature s'appuie sur la langue pour faire passer ses figures. La description dévoile un contenu avec une certaine précision et c'est le lecteur qui construit ses propres images en fonction de sa culture, de ses connaissances ainsi qu'à la transparence de la représentation.

1.3. La représentation et la pensée imageante

Dans sa thèse²¹ sur l'imaginaire en Afrique Noire, Amsata SENE présente aussi des définitions de l'image, de la représentation et de l'imaginaire. Il expose dans ses

²⁰ MOLINER, Pascal, *Images et représentations sociales*, Grenoble, PUF, 1996. p80.

²¹ SENE, Amsata, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire en Afrique noire traditionnelle ou vers une archétypologie des concepts de pratiques rituelles et de représentations sociales*. Thèse de Doctorat de troisième cycle. Sous la direction de M. Alain PESSIN. Université Pierre Mendès-France - Grenoble II, 2004.

Partie I : L'imaginaire, son évolution et ses constituants

recherches qu'une pensée imageante est considérée comme une démarche abstraite, non pas un concept et un raisonnement mais une image et sa transformation d'un état à un autre. Il est primordial de ne pas opposer concepts et images. L'esprit humain use de ces deux voies pour développer sa propre imagination : il sélectionne puis cherche le trait commun entre le sens premier et le sens second. C'est dans ce sens que la connaissance se construit avec la relation de l'image à une autre et non pas avec des « concepts universels » même s'il y a toujours un modèle (mythique ou tiré de l'Histoire) : un archétype.

La relation entre la représentation et la pensée imageante est très étroite. Toutes les deux forment des images, simples et complexes mais aussi des images associées qui dépendent de la culture, cette dernière n'est jamais commune quand il s'agit de plusieurs sociétés.

Entre les deux s'installent un trait dominant qui fait passer l'une ou l'autre d'un état premier à un état second. Si nous prenons le proverbe « *C'est la goutte d'eau qui fait déborder le vase* », une image simple s'installe dans nos esprits, celle de la scène d'un débordement de l'eau. Cette image génère une pensée propre à la culture, un sous-entendu derrière cette image. Un passage se crée entre l'état de la patience à l'état de la colère et ce qui déclenche ce passage est la goutte d'eau, le petit détail insignifiant qui fait la différence est le trait dominant (l'image dominante).

Trois interrogations se succèdent dans le but d'appréhender la représentation : Qu'est-ce qui est représenté ? Quel est le lien entre les différentes formes de l'image et les croyances collectives ? En répondant à des croyances et des intentions collectives, l'image va s'inscrire dans un processus de communication, elle doit donc respecter un code commun aux émetteurs et aux récepteurs (auteur/lecteur). Quels sont alors les éléments de ce code ?

La communication dans notre étude réside dans le fait de comprendre ce qui est exprimé, produit ou dit entre les lignes. La compréhension nécessite un code commun entre l'auteur et le lecteur, partageant les mêmes croyances, la même vision du monde, les mêmes informations, la même culture car avoir des connaissances sur le sujet se révèle important pour la compréhension de l'Autre, voire de son écriture. Un mécanisme logique permettant de constituer une voie vers l'Autre.

Partie I : L'imaginaire, son évolution et ses constituants

1.3.1. La représentation et le symbolisme

Le regroupement des mots clés comme "image", "représentation", "symbole" et "symbolisme" se fait systématiquement. Une image ne change pas de forme mais sa représentation diffère d'une époque à une autre et d'un espace à un autre. Les symboles s'installent et mettent en œuvre des mythes et des archétypes. C'est à travers ces derniers que la constitution du symbolisme s'établit.

Aussi, les images, illusions soient-elles ou réalités, actualisent les représentations pour assurer son assimilation dans le monde de la création et celui de la réception. La représentation donne le point de départ à la création de nouvelles significations par le biais du renouvellement des images. Les mythologies et les théologies nourrissent en profondeur la pensée imageante.

La conscience dispose de deux manières pour se représenter le monde. L'une directe, dans laquelle la chose elle-même semble présente à l'esprit, comme dans la perception ou la simple sensation. L'autre indirecte lorsque, pour une raison ou pour une autre, la chose ne peut se présenter "en chair et en os" à la sensibilité, [...] dans tous ces cas de conscience indirecte, l'objet absent est re-présenté à la conscience par une image, au sens très large de ce terme.²²

Dans *Tuez-les tous*, par exemple, le personnage raconte une histoire à une femme. Une histoire intitulée « Le Roi des oiseaux ». Elle se réfère à l'oiseau mythique d'Attar dans son livre *Le langage des oiseaux*²³. Un groupe d'oiseaux s'est rassemblé pour retrouver le *Simorgh*²⁴ : le roi. Ils devaient passer sept vallées, toutes aussi pénibles les unes que les autres, trente seulement ont pu atteindre leur destination, malheureusement, ils n'ont pas été reçus par leur roi.

Salim Bachi reprend cette image et l'inclut dans son histoire. Une mise en abyme qui représente le roman en entier (Une histoire miniature à l'intérieur d'une autre, racontant le même récit). Le personnage, le terroriste en l'occurrence, dévoile sa mission de manière implicite en assimilant les terroristes qui foncèrent sur le *World Trade Center*, le 11 septembre 2001, à des oiseaux. L'auteur change le nombre d'oiseaux pour se rapprocher le plus de la situation vécue par son personnage. « ... il poursuit en lui

²² DURAND, Gilbert, *L'imagination symbolique*, Paris : Quadrige/PUF, 2012. Pp 7-8.

²³ ATTAR, Farid al-Din *Le langage des oiseaux*, Paris : Albin Michel : Spiritualités vivantes poche, N°137. 2008.

²⁴ Simorgh en persan : « si » veut dire trente et « morgh » oiseau.

Partie I : L'imaginaire, son évolution et ses constituants

racontant qu'ils n'étaient que douze à l'arrivée dans le palais lumineux du roi. Ils seraient dix-neuf eux, demain, quand ils prendraient les avions, pas plus, il le savait »²⁵

Douze comme les douze mois de l'année, les douze constellations, les douze apôtres, etc. L'unité est le point commun entre ces éléments en nombre de douze où chacun dépend de l'autre. La représentation des oiseaux passe de l'unité aux agents du châtement. Le chiffre "dix-neuf" est réel si nous nous référons aux événements historiques. Mais quelle pensée imageante génère ce chiffre ? Le nombre dix-neuf dans le Coran représente les Anges qui gardent la Géhenne que nous pouvons trouver dans ces versets « *Je vais le brûler dans le Feu intense (Saqar)... Et qui te dira ce qu'est Saqar ? ... Il ne laisse rien et n'épargne rien... Il brûle la peau et la noircit... Ils sont dix-neuf à y veiller*²⁶ »²⁷

L'interprétation des représentations dépend du code commun entre l'auteur et le lecteur. Un code qui peut être la langue, la religion ou la culture, mettant en œuvre des symboles. Ces derniers sont considérés comme des signes particuliers qui exposent une pensée indirecte. Le symbole est une représentation allégorique qui trouve son sens en dehors de la figure représentée. Il fait apparaître un sens secret, accessible par certaines catégories qui sont censées partager un code commun avec le créateur.

1.3.2. La représentation et le sens figuré

Ce qui caractérise le processus de la pensée imageante est cette faculté de posséder deux sens ; un sens premier, originel, concret considéré comme un sens propre, et un sens second qui se lie au premier par une relation de ressemblance ou de rapprochement.

Le personnage de *Tuez-les tous* devait faire partie d'une civilisation autre que la sienne alors il commence son infiltration par changer son nom : « *C'était son nom à présent, San Juan de Public Ennemi, un nom à particule* »²⁸. L'auteur décrit son personnage comme un membre du groupe Public Enemy, un groupe de hip hop formé en

²⁵BACHI, Salim, *Tuez-les tous*, Paris, Gallimard, 2006. P 73.

²⁶ Il s'agit des dix-neuf Anges préposés à *Saqar*.

²⁷ Son excellence Shaikh Saleh Ibn Abdel-Aziz Ibn Mouhammad al-el-Shaikh, *LE NOBLE CORAN et la traduction en langue française de ses sens*, Le ministère des affaires Islamiques, des Waqfs, de l'Appel et de l'Orientation, au Royaume d'Arabie Saoudite. Traduit par Dr. Mouhammad Hamidallah, révisée de la part du Complexe par chacun de ceux-ci : Dr Mouhammad Ahmed LO, Cheikh Ahmad Mouhammad al-Amine al CHANQUITI et Cheikh Fodé Soriba CAMARA. Sans date. Surat LE REVÊTU D'UN MANTEAU (AL-MUDDATTIR) versets (26/27/28/29/30).

²⁸ BACHI, Salim, *Op.cit.*, 2006, p20.

Partie I : L'imaginaire, son évolution et ses constituants

1982 aux USA, connu pour sa prise de position politique, critiquant les médias et défendant la communauté afro-américaine. Le nom du groupe est anglais qui veut dire Ennemi public, or le personnage est vraiment un danger public qui menace toute une population.

La référence, à laquelle le destinataire, voire le lecteur se réfère, correspond à des choses, à des personnes et à des valeurs apprises et transmises dans un monde partageant la même culture.

La pensée imageante se construit à partir de différentes figures. Elle conçoit sa profondeur selon la forme et l'intensité de la figure qui se présente à l'esprit. Elle peut parfois s'écarter des normes sans pour autant menacer sa cohérence. Husserl²⁹ met la représentation sous le mode de la « fonction figurative » où des éléments se lient les uns aux autres, formant « l'unité sensorielle des choses » pour une identification et une reconnaissance dans un autre contexte.

Nombreux sont les textes littéraires qui nous font pour ainsi dire "remonter" dans cet acte d'avènement où se dessinent, au bord de l'indicible, les formes anté-prédicatives du sens, et se fixent les conditions de la confiance liminaire du sujet dans son "être-au-monde"³⁰

C'est dans cette perspective que la notion de la perception se lie étroitement avec la représentation dans la mesure où les objets perçus sont représentés sous forme de « figures du monde » selon Greimas. Des figures qui se réfèrent aux valeurs, aux normes, aux codes symboliques et aux règles de conduites dans la vie sociale, mais aussi, elles permettent « une lecture seconde » mettant en œuvre « *des correspondances [...] invisibles* » formant de « *nouvelles significations* »³¹

2. La place de l'imagination

Le processus de l'imagination est défini dans le *Dictionnaire fondamental du français littéraire* comme une « *faculté qu'a chaque individu de produire dans son esprit des images en se laissant guider éventuellement par la fantaisie, le rêve ou l'invention* ». Elle peut être positive dans la mesure où elle est une source importante dans le domaine

²⁹HUSSERL, Edmund, *Idées directrices pour une phénoménologie*, trad. Ricœur, Paul, Gallimard, coll. « Tel », 1950, pp. 133-134.

³⁰ BERTRAND, Denis, *Précis de sémiotique littéraire*, Paris, Nathan HER, 2000, p 149.

³¹ GREIMAS, Algirdas Julien, *De L'imperfection*, Périgueux, Fanlac, 1987, p77.

Partie I : L'imaginaire, son évolution et ses constituants

de la création artistique (art, littérature, cinéma...) mais elle peut aussi être négative quand elle nous plonge dans un monde d'illusions et de mensonges au point de ne pas faire la différence entre le réel et l'irréel.

2.1.L'imagination entre réalité et fiction

L'imagination est tout d'abord un acte de représentation dans lequel nous relevons une dérivation d'images mais aussi une association, une opposition, une combinaison voire une possible synthèse d'un ensemble d'images. C'est surtout la création d'une représentation qui n'existe pas, ignorée jusque-là, en se fiant à ce qui est disponible. Plusieurs définitions se proposent à nous, elles développent pratiquement les mêmes concepts, le champ symbolique, le monde réel et la représentation. En d'autres termes, l'imagination est un mode de création du réel par le biais du symbolique. C'est dans ce sens que l'imaginaire marque son ambivalence en unifiant ce qui ne peut être unifié comme l'amour et la haine, l'espace et le temps, le passé, le présent et le futur, la vie et la mort, etc.

Kendall WALTON ne donne pas une définition précise à ce concept dans son travail³² mais il propose l'explication suivante :

Imaginer consciemment (occurrent imagining), dans le sens où nous l'entendons d'ordinaire et dans lequel il nous faut l'entendre pour expliquer la représentation, ce n'est pas seulement accueillir ou considérer ou avoir à l'esprit les propositions imaginées. Imaginer (des propositions), comme croire ou désirer (des propositions), c'est faire quelque chose avec une proposition que l'on a à l'esprit³³

En d'autres termes, l'imagination ne doit pas se limiter à une simple représentation dans l'esprit de l'individu mais ce dernier doit réagir en fonction de ce qu'il imagine, il doit avoir une action en adéquation avec ce qui trotte dans son esprit.

Selon WALTON, l'imagination est tout un processus qui peut être déclenché par un élément stimulateur. Si nous prenons l'exemple d'une personne prenant la route en voiture dans une région montagneuse, l'aspect des montagnes pourrait inciter le voyageur à imaginer des géants, des formes, accentuent ainsi son imagination. Aussi la montagne

³² WALTON, Kendall *Mimesis as make-believe. On the foundations of the representational arts*, Harvard University Press, 1990.

³³ MATHIEU, Jean-Baptiste, « La représentation comme fiction », In *Fabula* : <http://www.fabula.org/cr/197.php>. Consulté le 31/03/2015

Partie I : L'imaginaire, son évolution et ses constituants

joue-t-elle un rôle déterminant dans l'activité d'imagination, mais tout ce qui suivra dans l'activité imaginative sera un contenu indépendant de l'élément déclencheur. La montagne ne joue aucun rôle dans le développement du contenu. Par la suite, l'imagination peut transformer cette montagne en créature géante prenant forme humaine afin de surprendre les passants, dans ce cas, la montagne devient un objet de l'imagination, pas seulement un stimulant déclencheur. Dans la mesure où la montagne devient un objet de l'activité imaginative, le processus peut développer d'autres situations, par exemple cette créature peut être bienveillante ou malveillante selon ce qui caractérise l'esprit imaginatif. De ce fait, la montagne devient un support sur lequel l'esprit peut s'appuyer pour créer différentes situations fantaisistes. Toute cette activité imaginative est basée sur un élément réel qu'est la montagne, la suite n'est que pure création.

Ce processus de l'imagination qui passe de l'élément déclencheur à un objet puis à un support peut être pris sous forme d'un jeu dont les règles ne peuvent pas être forcément conformes aux conventions sociales. Dans ces travaux, WALTON, insiste sur le fait que les supports ne peuvent pas fonctionner que dans un environnement social, en d'autres termes dans un milieu humain. Car c'est dans ce genre d'environnement que l'exploitation des représentations (culture, éducation, enseignement, religion, de celui qui imagine) est possible. La ressemblance ou l'approchement de deux images peut être réalisable aisément dans un monde de fiction basé sur la vie réelle. Toute activité imaginative implique une référence personnelle mettant en relief l'expérience de la personne qui imagine.

L'imagination impliquant le sujet, l'oblige à affronter de multiples situations quand l'affrontement dans la vie réelle se révèle difficile voire impossible. Certains sentiments sont plus faciles à exprimer sous la forme imaginative. Lire un roman ou regarder un film nous met dans la même situation que les héros, cet acte nous pousse à imaginer les mêmes situations que les protagonistes. En nous impliquant nous pouvons imaginer, pour les mêmes situations, des réactions différentes de celles des héros. Autrement dit, confrontés aux mêmes situations, nous allons imaginer nos propres actions ainsi que nos propres sentiments. L'imagination puise sa source de la réalité dans le but de construire ses différentes représentations. L'irréel côtoie le réel souvent dans le processus de création artistique ou littéraire.

Partie I : L'imaginaire, son évolution et ses constituants

2.2. L'imagination entre le vrai et le vraisemblable

Le concept de l'imagination est mis en œuvre par la créativité qui, à son tour, met en œuvre le réel et tout ce qui a l'aspect du réel. Ce dernier aide le concepteur à façonner ses créations, à orienter son imagination de façon à toucher un grand nombre de lecteurs et surtout à faire saisir le sens de ses créations imaginaires.

Dans un article de Nathalie Kremer³⁴, le concept de vraisemblance est considéré comme un principe de la représentation, c'est plus un « *reflet des normes implicites et des valeurs générales de la culture, elle apparaît à chaque tournant de pensée, à chaque recoin de page* ».

La vraisemblance peut apparaître sous une forme symbolique ou métaphorique souvent avancée mot à mot, elle « *est une catégorie à la fois constante et confuse de l'histoire de la littérature* ». En revanche, elle reste une étude difficile à cerner, vu le nombre illimité de théories qu'elle dégage. Elle sème la confusion dans l'esprit par son caractère inéluctable et son contenu illimité, organisée autour du principe essentiel de l'imitation avec une apparence de la vérité.

Ce recours à la vraisemblance paraît au premier abord comme un rapprochement de la vérité, un facteur plongeant le lecteur dans un monde réel et un autre fictif. Ce mode d'emploi permet au lecteur de se rapprocher de la réalité en imaginant les situations et en ayant aussi recours aux métaphores, aux allégories et à tout ce qui rend le texte attractif. Ce genre de procédé enrichit l'imagination du lecteur en lui donnant la possibilité d'entreprendre la vérité sous différents angles, la possibilité de frôler la vérité et de l'appréhender.

Nous ne pouvons pas considérer la vraisemblance comme illusions, ni comme un élément trompeur, vu qu'elle puise sa source de la réalité en se référant au patrimoine public. La représentation n'est vraisemblance que s'il y a rapprochement, un lien bâti avec la raison et le sentiment à la fois. Le rapprochement de l'imitation se constitue par la raison mais la rapidité de son appréhension se fait par le biais des sentiments qui ont le

³⁴ KREMER, Nathalie, *Vraisemblance et représentation au XVIIIe siècle*, Paris, H. Champion, coll. « Les dix-huitième siècles », 2011. http://www.fabula.org/atelier.php?Vraisemblance_et_representation. Consulté le 29/07/2016.

Partie I : L'imaginaire, son évolution et ses constituants

pouvoir d'activer le processus d'imagination. Tout ce qui est touchant capte souvent l'attention et éclaire les figures imitées.

Cécile CAVILLAC introduit la notion de vraisemblance, dite empirique, en insistant sur le fait qu'elle « *porte sur la conformité à l'expérience commune, mesurée à l'aune de la raison et/ou de l'opinion* »³⁵. Une expérience mettant toujours en œuvre la raison, est motivée par les sentiments. Un reflet exposant les rêves, les désirs et les espoirs du public, dans notre travail du lecteur.

Dans le cadre de faire-semblant, l'imagination réalise un jeu au niveau de l'esprit qui met en évidence des propositions prétendues vraies. Le caractère fictionnel des propositions ne l'est pas. Les propositions n'existent pas dans la vie réelle parce qu'elles sont imaginées en prétendant être vraies dans le cadre d'un jeu de faire-semblant.

Pour plus d'explication, WALTON nous propose à titre d'exemple *Jules César* de Shakespeare. Il nous suggère, d'une manière ou d'une autre, d'imaginer le meurtre de César par Brutus et ses alliés le jour des Ides de Mars. Cette proposition est fictionnelle dans le jeu de faire-semblant, même si les événements expriment des faits réels de l'Histoire. En imaginant au cours de la lecture qu'après trois jours de son assassinat, César ressuscite, abandonne sa tombe et apparaît à l'épouse de Marc-Antoine dans les environs de Rome, la proposition est seulement fictionnelle, mais pas dans le jeu de faire-semblant. La proposition est fautive dans le milieu du jeu. En conclusion, la proposition n'est pas considérée comme fictionnelle seulement parce qu'elle est fautive ou fictive. Les faits réels peuvent aussi être fictionnels quand ils font partie du jeu de faire-semblant.

Le jeu de faire-semblant se trouve souvent dans la plupart des romans, Khaled Kelkal et son parcours, le terroriste du 11 septembre 2001, le Prophète dans *Le Silence de Mahomet*, Albert Camus dans *Le dernier été d'un jeune homme*, Aristide de Sousa Mendes dans *Le Consul*, etc. Dans ce dernier, l'auteur fait référence à la mort de César : « *Il risquait d'être assassiné à chaque instant, des comploteurs, des ennemis redoutables attendaient le moment propice pour se jeter sur lui comme Brutus et ses amis sur César. Tu quoque mi fili*³⁶ »³⁷. Toujours dans le jeu de faire-semblant, il donne son faux

³⁵ CAVILLAC, Cécile, « Vraisemblance pragmatique et autorité fictionnelle », *Poétique* 101, Seuil, 1995, p 44.

³⁶ *Tu quoque mi fili* : célèbre expression latine de César, adressée à Brutus au moment de sa mort et qui veut dire « toi aussi, mon fils »

³⁷ BACHI, Salim, *Le Consul*, Paris : Gallimard, 2015. P 45.

Partie I : L'imaginaire, son évolution et ses constituants

caractère, même réel, à la réalité incluse dans une fiction, ainsi les faits peuvent se confondre dans le corps de la fiction.

La fiction n'est pas forcément constituée d'éléments erronés, elle est souvent inspirée de la vie réelle, elle suit la logique du monde réel pour créer une existence dans un monde de jeu de faire-semblant sans perdre de vue le support tout au long du processus de l'activité imaginative. Et pour que le processus réussisse, il est primordial d'avoir un référent commun, voire des croyances réciproques entre l'auteur et le lecteur en littérature.

2.3. L'imagination entre histoire et Histoire

Au premier abord, ces deux graphies paraissent identiques phonétiquement, mais en s'y intéressant de près, c'est un seul terme ayant plusieurs sens. L'histoire dans le dictionnaire est considérée comme un récit qui relate des faits fictifs ou réels. Pour le deuxième sens, nous notons la définition suivante : « *Récit, compte rendu des faits, des événements passés concernant la vie de l'humanité, d'une société, d'une personne, etc.* »³⁸

Pierre MACHEREY attire l'attention sur le rapport entre la littérature et l'Histoire en ces termes : « *elle [l'Histoire] est présente en elle [la littérature], dans la mesure où l'œuvre, pour apparaître, avait besoin de cette histoire, qui est son seul principe de réalité, ce à quoi elle doit avoir recours pour y trouver ses moyens d'expression* »³⁹

La fiction nécessite la présence des repères d'un support pour bâtir les différents éléments du récit fictionnel, et cette référence n'est autre que l'Histoire. Elle révèle les faits, les événements, les personnalités qui ont marqués l'humanité. Ce genre d'emprunt éveille l'intérêt du lecteur espérant connaître d'autres éléments dissimulés par l'Histoire. Et c'est dans cette perspective que Pierre BARBERIS⁴⁰ décèle trois définitions du même mot : "histoire".

L'HISTOIRE, réalité historique qui ne dépende d'aucune idéologie. Histoire, est celle des historiens qui puise de l'HISTOIRE, dépendant de l'idéologie et suivant des « *intérêts sous-jacents à la vie sociale* », et l'histoire, c'est la fiction que raconte un texte

³⁸ *Le petit Larousse*, 2008.

³⁹ MACHEREY, Pierre, *Pour une théorie de la production littéraire*, Paris, Maspero, 1966, p114.

⁴⁰ BARBERIS, Pierre, *Le prince et le marchand, idéologiques, la littérature, l'Histoire*. Paris, Fayard, 1980. In "Texte littéraire et Histoire" dans *Le Français aujourd'hui*, n°49, mars 1980. Pp7 à 19 (Paris, revue)

Partie I : L'imaginaire, son évolution et ses constituants

littéraire, reprenant tantôt l'HISTOIRE et tantôt l'Histoire, rapprochant ainsi la fiction de la réalité.

La thèse de BARBERIS véhiculée dans *Le prince et le marchand* est la suivante : « souvent l'image adéquate de l'HISTOIRE n'est pas fournie par l'Histoire mais par l'histoire »⁴¹. Cette proposition indique que l'auteur reflète dans la plupart du temps la vérité plus que l'historien. L'auteur libre dans ces expressions, il peut mettre en exergue ses idées qui n'ont pas été faussées, dénaturées ou influencées par l'idéologie.

Lorsque l'Histoire erre ou ment, lorsqu'elle nous donne une image inadéquate ou truquée de l'HISTOIRE, c'est, ce peut être l'histoire qui bouche le trou, qui nous remet en communication avec l'HISTOIRE et, par là même, prépare ou justifie, un jour, une nouvelle Histoire, plus exacte, mais qui devra sa naissance à l'émergence d'autres visions du monde, d'autres idéologies, d'autres forces imposant leur interprétation du réel⁴²

L'historien est souvent influencé par les idéologies de l'époque, par le pouvoir et par les religions. Les textes historiques reflètent dès lors la pensée qui circulait à l'époque. L'HISTOIRE selon BARBERIS reste la pure histoire sans retouches extérieures, sans interventions manipulatrices. Les éléments effacés ou omis de l'HISTOIRE formant l'Histoire peuvent être retrouvés dans l'histoire. La fiction est le moyen le plus sécurisé pour réécrire les éléments supprimés.

L'exemple le plus récurrent dans notre corpus est celui du roman *Le Silence de Mahomet* de Salim Bachi où l'HISTOIRE est l'expansion de l'islam, l'histoire est celle racontée par Bachi. Entre les deux, l'Histoire peut être par exemple tous les ouvrages écrits sur le Prophète, « *mettant une représentation spécifique et finalisée de l'HISTOIRE* »⁴³:

Ce livre n'aurait pu être écrit sans les chroniques sur la vie de Mahomet ou, plus justement, sans la Sîra de Mohammad. Je tiens donc à remercier en particulier Mahmoud Hussein, dont le formidable travail m'a été d'une aide précieuse tout au long de l'élaboration de ce roman. Son livre, leur livre puisqu'il s'agit en l'occurrence de deux auteurs, *Al-Sîra, le Prophète de l'islam raconté par ses compagnons*, aux éditions Grasset et Fasquelle, est une mine d'enseignement, une Bible. D'autres ouvrages

⁴¹ ACHOUR, Christine & BEKKAT, Amina, *Clefs pour la lecture des récits, convergences critiques II*, Blida, Éditions du Tell, 2002. P 94.

⁴² BARBERIS, Pierre, Op.cit., 1980, p179.

⁴³ ACHOUR, Christine & BEKKAT, Amina, Op.cit., 2002. P 94

Partie I : L'imaginaire, son évolution et ses constituants

comme *La Biographie du prophète Mahomet* d'Ibn Hichâm, texte traduit et annoté par Wahib Atallah aux éditions Fayard, ainsi que *La Chronique. Histoire des prophètes et des rois* de Tabari, traduite du persan par Hermann Zotenberg, aux éditions Actes Sud Sindbad, m'ont accompagné tout au long de cette élaboration romanesque. Je ne ferai pas l'injure suprême au lecteur de citer le *Mahomet* de Maxime Rodinson ni le *Mahomet* de W. Montgomery Watt. Je tiens aussi à rendre hommage à Assia Djebar qui, la première, s'est attelée à éclairer une des facettes les plus intéressantes de la vie de Mahomet, sa relation avec les femmes, et ce dans son merveilleux roman, *Loin de Médine*, aux éditions Albin Michel. Pour les citations, j'ai puisé abondamment dans le Coran traduit par Denise Masson, aux Éditions Gallimard, et, un peu moins, dans *Ors et saisons*. Une anthologie de la poésie arabe classique, traduite, présentée et annotée par Patrick Mégarbané et Hoa Hoi Vuong aux éditions Actes Sud Sindbad.⁴⁴

L'auteur s'est inspiré de tous ces écrits, des textes qui se révèlent complémentaires, dans la mesure où ce qui n'est pas cité dans les travaux des uns, peut figurer dans les travaux des autres et ce qui est tabou pour les uns, ne l'est pas pour d'autres. Les historiens ont tendance à sélectionner les événements et à les orienter à des fins politiques et idéologiques.

Ce n'est pas le seul roman sur lequel s'est documenté Salim Bachi, nous noterons aussi la présence d'une recherche avancée dans les romans suivants, qui apparaissent soit dans une chronologie des faits, soit dans des remerciements : *Moi, Khaled Kelkal*⁴⁵ (2012), *Le dernier été d'un jeune homme*⁴⁶ (2013) *Le Consul*⁴⁷ (2015)

Pour reprendre les conclusions de BARBERIS, la littérature (histoire) ne cherche pas à finaliser l'HISTOIRE, mais elle cherche à faire manifester le réel dans une création esthétique. Le texte de l'Histoire est le récit qui tente de finaliser l'HISTOIRE sans chercher à faire beau mais seulement à ramener ce qui est utile, de ce fait il ne pourra pas être considéré comme texte littéraire.

Après avoir fait le tour de quelques concepts considérés comme les fragments qui constituent l'imaginaire (image, représentation, imagination), et revu la dualité liant

⁴⁴ BACHI, Salim, *Le Silence de Mahomet*, Paris, Gallimard. 2008. (avertissement), p351

⁴⁵ Chronologie de sa vie, Pp 129-136.

⁴⁶ Remerciements, p269.

⁴⁷ P 180. Ces livres m'ont fait connaître et aimer Aristides de Sousa Mendes : José-Alain Fralon, *Aristides de Sousa Mendes. Le Juste de Bordeaux*, Éditions Mollat, 1998. Sous la direction de Manuel Dias Vaz, *Aristides de Sousa Mendes, Bordeaux, Bayonne, Hendaye, juin 1940. Le pouvoir de dire non*, Éditions Quatorze, 2010. — *Aristides de Sousa Mendes, héros « rebelle », juin 1940, souvenirs et témoignages*, Éditions Confluences— Comité Aristides de Sousa Mendes, 2010.

Partie I : L'imaginaire, son évolution et ses constituants

fiction à réalité, vrai à vraisemblable et histoire à Histoire, nous sommes à présent en mesure de plonger dans l'immense thème de l'imaginaire afin d'étudier minutieusement ses constituants et son fonctionnement.

Dans la perspective de comprendre l'imaginaire littéraire, plusieurs interrogations se proposent à nous : Comment l'imaginaire littéraire peut-il mettre en œuvre une représentation commune ? La pensée peut être manipulée et la vision (re)dirigée. Les travaux de Jung, de Lacan, de Sartre, de Bachelard nous seront utiles pour cerner l'inconscient collectif mais aussi individuel qui nous mèneront à l'imaginaire collectif voir individuel et ceux de Durand, Ricoeur, Corbin, de Wunenburger et de Chelebourg nous permettront de dégager les constituants et la formation de cet imaginaire, individuel soit-il ou collectif.

Chaque chercheur observe ce phénomène d'un point de vue différent. C'est ce qui rend ce domaine riche et très complexe à la fois. Un ensemble de possibilités qui permet de créer autant d'images et de situations qu'une seule étude aura du mal à les cerner toutes.

3. L'imaginaire entre les sciences et les croyances

Le concept a toujours balancé entre ses deux mondes, entre le rationnel et le mystique. De l'un à l'autre, les précurseurs se demandent si l'imaginaire joue un rôle dans le développement scientifique et l'ancrage de la foi. Depuis la nuit des temps, l'imaginaire a toujours été posé entre les deux mondes.

L'imaginaire selon René Barbier⁴⁸, est passé par trois phases : la première est *la phase de succession*. Elle expose deux fonctions qui se disputent la première place dans les esprits, l'une est rationnelle, l'autre est imaginante. Depuis toujours, le réel a été toujours en compétition perpétuelle avec l'irréel, le rationalisme avec l'imaginaire. D'un côté la sensation, la perception, les éléments qui renvoient à la réalité, et d'un autre côté, le rêve, l'illusion, la fantaisie qui nourrissent l'imagination. Entre ces deux modes, un travail de succession est activé.

La seconde phase est *la phase de subversion* (renversement) qui inclut le romantisme où l'imagination occupe une place importante au sein de ce mouvement et

⁴⁸ <http://www.barbier-rd.nom.fr/Histoiredimaginaire.htm>. Consulté le 02/0/2016.

Partie I : L'imaginaire, son évolution et ses constituants

l'imaginaire est la seule vérité à faire valoir. Puis vint le surréalisme, dont le nom en dit long sur ses pratiques, libéré de toutes entraves du monde réel. La représentation est un amalgame de choses et de thèmes, puisé de la conscience mais encore de l'inconscient. Aucune opposition n'est établie entre le monde réel et le monde irréel, entre le monde extérieur et le monde intérieur, entre la subjectivité et l'objectivité. L'imaginaire est au centre du monde onirique mettant en œuvre la vie, les espoirs, l'espérance, les craintes du sujet, voire de toute une collectivité.

La troisième phase est *la phase d'autorisation*, la phase du temps moderne où l'actualisation de l'imaginaire est visée. Les pionniers de cette phase sont Gaston Bachelard et Gilbert Durand. Dans la thèse de ce dernier, figure une classification des images selon des régimes bien délimités pour répertorier l'ensemble des images mais aussi la relation qui lie ces images entre elles en évitant toute interprétation non fondée. La formation de l'imaginaire est réalisée en mettant en œuvre des outils théoriques et non pas en se basant sur des intuitions.

3.1. Les principes de la conscience religieuse d'après Corbin

Henri Corbin établit et met en œuvre des textes spirituels qui reposent sur une hiérarchie métaphysique de trois niveaux : celui d'un monde intelligible, de l'Un divin, celui d'un monde sensible auquel nous appartenons par notre corps, enfin celui d'une réalité intermédiaire en laquelle le monde intelligible se manifeste selon des figures concrètes (paysages, personnages, ...etc.). Le premier est accessible seulement à l'intelligence pure, le second à la seule perception sensorielle, le troisième à une imagination visionnaire. Henry Corbin applique les grands principes à la conscience religieuse tournée vers le *supra-sensible* et non pas seulement vers la perception sensible. « ... *le monde intermédiaire supra-sensible, mundus imaginalis, où l'Imagination active perçoit directement, sans le secours des sens, les événements, les figures, les présences* »⁴⁹. Une recherche qui dépasse le sensible pour aller au-delà de ce phénomène, de l'ordinaire à l'extraordinaire.

Si Sartre approfondie le concept de l'imagination, Corbin fait de même avec l'imaginal. Ils sont considérés comme deux concepts qui se complètent. L'imagination selon Sartre est la conscience libérée donnant naissance à des images mentales, irréelles

⁴⁹ CORBIN, Henri, *L'imagination créatrice dans le soufisme d'Ibn 'Arabi*, préface de Gilbert Durand, Paris, éditions Entrelacs, 2006-2012. (Première édition : Flammarion, 1958), P64.

Partie I : L'imaginaire, son évolution et ses constituants

par nature. Cette irréalité des objets et des êtres concrétise l'imaginaire. Par contre l'imaginal selon Corbin est l'imagination plus la foi dans les images (production magique, irréelle). Dans les deux cas, imaginal ou imaginaire, il est nécessaire de passer par l'imagination pour arriver à l'irréel.

En d'autres termes, le concept de l'imaginal est surtout l'imagination accompagnée de la foi. Croire sans voir à l'existence de ces images mentales mêmes si elles se constituent en grande partie de l'irréel. Par contre, l'imaginaire est cette production fictive de l'imagination, formée d'images mentales quand la conscience est libérée.

La création n'est qu'un macrocosme cosmique qui transforme l'ombre en lumière, tout en mettant en exergue « le verbe divin ». À partir de cette réflexion que le concept d'imaginal est inventé entre l'imaginaire et la science.

Enfin, entre le réel empiriquement contrôlable et l'irréel tout court, il n'est plus de degré intermédiaire. Tous les indémonstrables, les invisibles, les inaudibles, seront classés comme des créations de l'imagination, c'est-à-dire comme des produits de cette faculté qui secrète en propre l'imaginaire, l'irréel.⁵⁰

Contrairement à l'imagination, l'imaginal dépasse les sens dans un processus de création, aucune référence sensorielle ne participe à l'acte de l'imagination. Corbin considère le monde imaginal comme un intermédiaire entre la perception et le traitement intelligible des données. C'est entre deux-mondes que l'imaginal prend forme, un monde où l'influence de l'observation est bannie et la concrétisation de la création n'est pas encore au point. En d'autres termes, c'est un processus qui immatérilise les perceptions et imagine la forme intelligible, réfléchi d'une figure ou d'une situation en s'appuyant sur la méditation qui favorise la communication avec l'inconscient.

L'imagination créatrice dans le soufisme d'Ibn 'Arabi s'intéresse de près à l'imagination de l'Être Divin. Dans le monde spirituel, en particulier chez les adeptes du soufisme, l'imagination créatrice est cette capacité de vision du monde, réel ou imaginaire, conditionnée par une "Épiphanie", qui reçoit et pense l'image à la manière d'un miroir. En d'autres termes, les images se révèlent comme une création et une découverte par celui qui imagine.

⁵⁰ Ibid. P195.

Partie I : L'imaginaire, son évolution et ses constituants

D'après Corbin, Ibn 'Arabi affirme que ce n'est pas le cœur du croyant qui annonce la couleur d'une Forme mais ce cœur « se colore » selon les conditions sous lesquelles « l'Être Divin » se manifeste à lui. Une apparition de ce qui est caché ne dépend que de l'aptitude et/ou de la capacité du croyant à recevoir les différentes formes des théophanies. Un cœur attaché à la vérité qui montre un « Dieu créé dans les croyances ».

« *Le Dieu dans la croyance, dit Ibn 'Arabi, est celui dont le cœur contient la forme, celui qui se montre à ce cœur, de sorte que celui-ci le reconnaisse. Ainsi l'œil ne voit que le Dieu de la croyance* »⁵¹. Pour les mystiques du soufisme et dans un monde mundus imaginalis, l'apparition des formes imaginées, l'Être Divin en particulier, ne se fait qu'au niveau du cœur. Pour ne pas tomber dans l'illusion et les fausses exigences, Ibn 'Arabi déclare aux soufis qui prétendent *apercevoir* Dieu quand ils sont dans un état d'extase qu'Il « n'est visible à personne » en dehors de la croyance.

3.2. L'imagination créatrice

L'opération d'imagination dépend de la faculté mentale. Toute cette opération ne se fait qu'au niveau de l'esprit. L'imagination commence parfois par une observation qui renvoie des images à l'esprit, ce dernier transforme ces images à l'aide de ce qu'il garde en mémoire.

Selon Kant « *les procédures de l'imagination restent un art caché dans les profondeurs de l'âme lunaire* »⁵² dans un processus d'introspection en cherchant dans les rêves, les états de conscience et de la vie antérieure du sujet lui-même.

Le premier dispositif de l'imagination est la perception, en d'autres termes, l'image. L'observation ou la perception provoque une réaction au niveau de l'esprit déclenchant l'engrenage de plusieurs d'autres images. Ce processus optimise l'opération de l'imagination.

Avoir au préalable un stock d'images ne signifie pas forcément une manifestation de l'imagination. L'opération peut être un ensemble de souvenirs ou de rêves. C'est une création qui passe par une série de transformations (suppression, ajout, remaniement, etc.) dans le but de créer de nouvelles images. Ces dernières n'existent tout d'abord que dans l'esprit, trouvant refuge ensuite dans le monde des créations. Elles peuvent être

⁵¹ CORBIN, Henri, Op.cit., p211.

⁵² KANT, Emmanuel, *Critique de la raison pure*, Paris, PUF « collection Quadrige », 2012, p153.

Partie I : L'imaginaire, son évolution et ses constituants

enregistrées pour être exploitées ultérieurement dans la transformation de ces images dans un autre processus d'imagination. Ces images enregistrées stimulent profondément l'esprit pendant le processus de l'imagination pour une perpétuelle créativité dans laquelle, nous retrouvons soit les perceptions récemment enregistrées, soit des anciennes perceptions qui refont surface pour une nouvelle transformation et un nouvel enregistrement. Deux facteurs entrent en jeu et sur lesquels l'esprit s'appuie pour créer, en plus des images enregistrées, les envies, les fantasmes mais aussi la manière de les transformer.

L'imagination créatrice nous renvoie aux travaux de Corbin. Pour lui, l'imagination n'est plus ce mécanisme de production des images mais une création magique qui s'empare de la pensée et de l'âme, une création qui fait toute la différence entre la pensée laïque et spirituelle, entre le profane et le sacré. La prière par exemple s'adresse à une divinité présente dans l'esprit et si l'imagination est réduite à une « banale fantaisie », cela veut dire que la foi est perdue.

L'imagination est accompagnée de l'acte de croire pour y accéder à l'imaginal. Dans le mysticisme soufi, « *Dieu se présentant dans chaque âme en la forme de ce que croit cette âme selon l'aptitude et sa connaissance, sous le symbole qu'elle en actualise de par la loi de son être même* »⁵³. Corbin cite l'exemple de Moïse qui en cherchant du Feu, Dieu lui est apparu en cette forme. C'est dans ce sens qu'il explique *mundus imaginalis* : le monde idées-images, en opposant l'imaginal, le monde magique, à l'imagination, le monde irréel. Christian Chelebourg appuie dans le même sens l'idée d'un monde supra-sensible : « *L'imagination est créatrice parce qu'elle est théophanique : elle fait apparaître Dieu. Elle agit sur un monde qui est intermédiaire entre l'esprit pur et le monde sensible* »⁵⁴

Elle constitue une liberté face à l'ensemble des règles établies par la raison en ayant la possibilité de multiplier les images, détournant parfois l'individu de la morale. Elle est capable d'inclure l'image et son opposé : le vrai et le faux, le Moi et l'Autre, le réel et l'irréel, le rêve et la réalité, le caché et le révélé, le premier et le dernier, etc. mettant en exergue une réflexion métaphysique.

⁵³ CORBIN, Henri, Op.cit., p 143.

⁵⁴ CHELEBOURG, Christian, *L'imaginaire littéraire. Des archétypes à la poétique du sujet*. Paris, Nathan, 2000, p 10.

Partie I : L'imaginaire, son évolution et ses constituants

La création est une révélation pour l'être lui-même puis pour les autres. Elle émane du néant. Dans la conception du soufisme chez Ibn Arabi, l'imagination n'est pas considérée comme « illusoire », puisque cette création est une révélation qui contient l'élément et ce qui le constitue, elle est à la fois « *l'organe et la substance* »⁵⁵.

C'est dans ce sens que l'imagination créatrice est considérée comme une énergie dont a besoin le créateur. Une énergie qui met le créateur et la création au même rang. Pour comprendre le Divin, il est primordial de commencer par comprendre soi-même. C'est la croyance qui met la lumière et la transparence au service de la vérité, facilitant l'acceptation de la révélation. C'est dans ces conditions que l'imaginaire s'installe en changeant les principes en symboles.

3.3. La rationalité et la poétique dans la formation de l'imaginaire

Le philosophe des sciences, Gaston Bachelard, s'est intéressé au même domaine, sauf que sa réflexion s'écarte de celle de Sartre et de Husserl. Il conçoit la formation de l'imaginaire à travers le Moi du sujet par deux voies : la première direction est rationnelle niant toute représentation symbolique, c'est-à-dire la science, la seconde prend en charge la déformation et l'enrichissement des images pour créer une nouvelle représentation, en d'autres termes, la poésie. Gaston Bachelard voit dans l'imaginaire des représentations imagées disposées à avoir des rapports au monde extérieur.

L'imagination selon Bachelard possède une grande puissance, celle de s'enraciner dans les profondeurs de l'être humain. D'abord, ce sont des images qui forment des représentations capables de se transformer, même les plus refoulées d'entre elles. La conscience fait en sorte que ces dernières se transforment au contact de l'univers extérieur. Ensuite, elles acceptent de nouvelles significations objectives. Enfin, ces images trouvent le champ ouvert pour faire épanouir la créativité. Gaston Bachelard affirme qu'« *il faudra donc suivre deux axes d'analyse phénoménologique, vers les exubérances de l'esprit et vers la profondeur de l'âme* »⁵⁶, il est important de s'appuyer sur l'objectivité de la science et la subjectivité de la poésie pour comprendre le fonctionnement de ce phénomène. Bachelard suit le fonctionnement de l'esprit humain dans le processus de la création qui rejette tout ce qui n'est pas confirmé par l'expérience

⁵⁵ CORBIN, Henri, Op.cit., p 205.

⁵⁶ BACHELARD, Gaston, *La poétique de l'espace*, Paris, 7^e Edition « Quadrillage »/PUF, 1998. (1^{re} Edition : 1957), p7.

Partie I : L'imaginaire, son évolution et ses constituants

mais aussi ce qui bloque l'expérience, en particulier, les rêves qui accompagnent non seulement le poète mais aussi le savant. Même si « *les axes de la poésie et de la science sont d'abord inverses* »⁵⁷

Science et poésie s'éclairent donc mutuellement : les erreurs du savant révèlent et éclairent les arcanes de l'imagination, tandis qu'une bonne connaissance de ses réflexes inconscients peut éviter au chercheur de s'y abandonner⁵⁸

L'imagination possède une grande puissance, celle de s'enraciner dans les profondes intimités de l'être humain. D'abord, ce sont des images qui forment des représentations capables de se transformer, même les plus refoulées d'entre elles. La conscience fait en sorte que ces dernières se transforment au contact de tout ce qui entoure le sujet. Ensuite, elles acceptent de nouvelles significations objectives. Enfin, ces images trouvent le champ ouvert pour faire épanouir la créativité.

L'imaginaire est le résultat de la transformation de l'image par la conscience au contact des éléments matériels, au nombre de quatre. La conscience favorise les significations objectives et accepte les nouvelles créations. L'image se nourrit et s'enrichit de la symbolique des éléments suivants : terre, eau, air, feu.

4. De l'imagination à l'imaginaire

L'imaginaire est un phénomène complexe. L'esprit crée des images et forme des représentations. Des opérations à l'infini remuent l'imagination pour fonder des idées, des pensées, des projets, etc. Tout ce qui touche à l'esprit dans la formation des images, nous renvoie aux recherches de la psychanalyse (Lacan, Jung, Bellemin-Noël, etc.) mais il y a d'autres recherches encore qui s'appuient sur ce qui entoure l'individu. Ils nous aident à cerner ce phénomène et à établir des archétypes (Bachelard, Durand, Corbin, Ricœur, Wunenburger, Chelebourg, etc.).

Dans un monde littéraire, l'imagination est de rigueur dans la mesure où la fiction en est la base. Inventer relève de la création voire de l'imagination créatrice où des images participent à l'élaboration d'un texte, dans un processus de combinaison. L'imagination traduit par le truchement des images, un monde de rêves, de fantaisies, d'illusions. Cette

⁵⁷ BACHELARD, Gaston, *La psychanalyse du feu*, Paris, Gallimard. « Idées », 1965, p10.

⁵⁸ CHELEBOURG, Christian, *Op.cit.*, p 32.

Partie I : L'imaginaire, son évolution et ses constituants

faculté de production d'images installe un imaginaire quand des archétypes marquent un texte, mettant en œuvre des cultures, des religions, des mythologies voire l'Histoire.

L'imagination est une libération de la conscience selon Sartre, elle produit de l'imaginaire. L'imagination, ayant recours à des productions magiques (supra-sensibles), introduit l'imaginal en insistant sur la croyance. Cette dernière est ce qui fait la différence entre l'imaginal et l'imaginaire. Le premier indique la présence plus réelle que fictive, alors que le deuxième insiste sur le caractère fictif de l'imagination.

Dans l'un ou l'autre, des archétypes voient le jour, niant l'hypothèse du libre arbitre de l'imagination. L'archétype est cette image imposante à l'esprit par un caractère non figé et qui détermine le contexte de la production. C'est la représentation que l'inconscient suggère comme une force déterminante de l'image. Pour pouvoir découvrir les archétypes, une classification des images s'impose en dégagant les traits communs qui caractérisent les mythes, les rituels et les rêves. Des archétypes guident l'esprit en fournissant à l'imagination des modèles universels à suivre. Comme dans toutes les religions, l'image du Divin est toujours présente à travers le temps et l'espace.

Les notions de rêves, de fictions, d'utopie font partie de l'imaginaire. Pour cerner cette dernière notion, revenir aux origines nous est nécessaire, qui était(ent) le ou les précurseur(s) de ce concept ?

4.1. L'évolution du concept de l'imaginaire

L'origine du mot « imaginaire » remonte à l'année 1820 selon Christian Chelebourg. Il avance dans *L'imaginaire littéraire. Des archétypes à la poétique du sujet*, que le mot est apparu dans le Journal de Maine de Biran pour indiquer tout ce qui constitue l'imagination :

La présence de Dieu s'annonce par cette lucidité d'idées, cette force de convictions, ces intuitions vives, pures et spontanées auxquelles s'attachent non pas seulement la vue le sentiment intime de la vérité ; ce n'est pas seulement une conception, une entente de paroles, c'est de plus une suggestion intérieure de leur sens le plus profond et le seul vrai, sans aucun mélange de sensible ou d'imaginaire⁵⁹

⁵⁹ MAINE DE BIRAN, Pierre, *Journal II, 1^{er} janvier 1817- 17 mai 1824*, Neuchâtel, La Baconnière, 1955. P. 269. Cité dans CHELEBOURG, Christian, Op.cit., p. 4.

Partie I : L'imaginaire, son évolution et ses constituants

Sauf que la formation de ce concept remonte plus loin dans le temps selon la Revue "Sciences Humaines" dans « l'imaginaire contemporain ». Gaston Bachelard et Jean-Paul Sartre sont les précurseurs d'une réflexion philosophique sur l'imaginaire en suivant la voie des philosophes tels que Platon, Spinoza, Hume, Kant, Husserl, etc. Ces derniers traitent l'imagination et l'imaginaire superficiellement. Ils développent des théories abstraites qui demandent à être analysées de près.

À partir de réflexions philosophiques, d'autres recherches se sont mises en place pour une plus ample découverte de l'imaginaire. C'est dans ce sens que le concept s'est développé en opposant réel et imaginaire. Ce dernier se retrouve au centre d'une série de juxtapositions : raison et imagination, objectivité et subjectivité, sacré et profane, etc.

L'imaginaire passe d'abord par la pensée rationnelle des premiers philosophes, ensuite, le romantisme et le surréalisme viennent actualiser ce concept dans la mesure où ces deux mouvements tentent d'explorer toutes les possibilités pour exprimer les sentiments les plus enfouis, favorisant le mystère et le fantastique face à la raison, cherchant aussi l'évasion dans un monde de rêves. Enfin, de notre temps, l'imaginaire fait l'objet de recherche pour des études de la psychanalyse. Les précurseurs tels que Jung et Lacan pensent le concept comme un ensemble de phénomènes inconscients constituant l'essence même de la psyché. Le rapprochement entre le sujet et sa réflexion sous-jacente devient de plus en plus intense avec le temps.

4.2. La conception philosophique de l'imaginaire

Platon dans différents dialogues crée des débats sur les contradictions du faux savoir, du sensible et des apparences. Par-là il touche aux idées telles que le Bien, le Vrai, le Beau, etc. Des archétypes avec une durée limitée face au mythe et à l'hypothèse. Platon reste une importante référence pour les chrétiens et les musulmans pour découvrir et adorer l'idéale et la transcendance (supériorité) d'un monde dans lequel l'âme est immortelle (le Paradis)

Spinoza à son tour propose une forme de connaissance en trois modes : la croyance, le raisonnement et l'intuition rationnelle, ces deux derniers favorisent la pensée ou la perception objective, la croyance par contre développe une pensée subjective qui peut être libératrice et porteuse d'un bonheur satisfaisant.

Partie I : L'imaginaire, son évolution et ses constituants

Par contre David Hume et Emmanuel Kant contribuent à priori au développement de l'étude scientifique. Le premier autant qu'un des représentants de l'empirisme, analyse la nature humaine dans *Traité de la nature humaine* (1739-1740) et dans *Enquête sur l'entendement humain* (1748), en s'appuyant que sur l'expérimentation, développant ainsi l'idée de cause à effet. Son travail s'appuie sur la pensée rationnelle. Néanmoins, le doute est un facteur qui accompagne tout chercheur. Dans le cas de Hume⁶⁰, la partie irrationnelle dans la vie sociale de l'être humain qui touche aux croyances, aux rêves, aux pensées inavouées reste à l'ombre, dans la mesure où l'expérience semble difficile à suivre sans l'exploration du Moi de l'être humain, mettant en relief ses pensées et ses espérances. Il affirme en revanche que la croyance accompagne l'imaginaire quand les images représentées fournissent des sensations fortes, car il est difficile de croire à une fiction si celle-ci ne procure aucune impression. Quant à Kant, il remet en cause l'exactitude de la métaphysique où le caractère abstrait enveloppe chacune de ses théories. Il s'accroche de la raison et dégage ses limites, il se fie surtout à la science tout en gardant une part de scepticisme pour ouvrir le champ aux études de l'intersubjectivité.

Ces philosophes contournent la conception de l'imaginaire, sans pour autant la négliger. Quand ils s'appuient sur l'intuition rationnelle par exemple, les deux faces de la pensée sont mises en œuvre (Objectivité et subjectivité). Si la question n'a pas été traitée profondément, elle a donné bien plus qu'une piste de recherche afin d'extraire les éléments constitutifs de l'imaginaire.

4.2.1. La perception et l'imagination dans la théorie de Husserl

Pour Husserl, représenter un objet, une chose ou même une divinité suppose qu'on a déjà une *représentation mentale* sur la question. Entre autres, la représentation dans la conscience (ou dans l'esprit) puise dans un *vécu intentionnel*. Ce dernier, s'il passe par une analyse approfondie ne révélera pas l'existence réelle du vécu, cela ne veut pas dire qu'il n'existe pas dans l'esprit. La théorie d'intentionnalité met en évidence la connaissance du monde à l'intérieur de nous-mêmes et le rapport que nous avons avec ce monde, d'abord la perception qui nous permette de *voir* l'objet ou le sujet en question, puis l'imagination permet de le *visualiser* en formant de nouveaux concepts dans l'esprit.

⁶⁰ HUME, David, *Enquête sur l'entendement humain*, Trad. André Leroy, Paris, Aubier, 1947. Section V, 2^e partie.

Partie I : L'imaginaire, son évolution et ses constituants

La conscience ne retient que le vécu intentionnel comme base car ce qui est représenté qu'il soit réel ou fictif importe peu, cela libère l'imagination des préjugés qui considèrent ses produits comme faux ou erronés. Husserl s'intéresse plus à la *Phantasia* (la fantaisie), une représentation d'une image sans support externe concret, donnant par là un certain charme à la figuration au niveau de l'esprit.

Dans ce sens, il donne plus d'importance à la perception dans la mesure où l'imagination n'est que la répétition et la reproduction d'une figure dès fois sans support concret. La conscience ne nie pas la présence de cette figure et l'imagination la considère comme *re-présenté*, en d'autres termes, la représentation dans l'imaginaire est la conséquence de l'actualisation du contenu de la mémoire. Néanmoins, cette représentation de l'objet ne s'appuie pas forcément sur des ressemblances entre l'objet en question et sa réplique mnésique mais seulement un signe ou un indice peut créer cette liaison entre les deux.

Croire à l'existence ou non d'une chose implique une grande objectivité. Pour Husserl, cette règle n'existe pas car ce qui est imaginé n'est ni existant ni non existant, cela nous amène à faire la distinction entre l'imaginaire et le souvenir. Dans le premier, ce qui est imaginé est considéré comme existant, dans le deuxième, la croyance à l'existence à ce qui est imaginé est neutralisée. Le souvenir perd le caractère d'existence dès que ce qui est imaginé perd la valeur de la réalité.

L'imagination ne remet pas en cause l'existence des objets imaginés, mais crée un *quasi-monde* ou bien un monde considéré « *comme si* », en d'autres termes, un monde possible. Husserl n'accorde pas beaucoup d'intérêt à la fiction littéraire, considérée comme un quasi-monde, voire un produit limité de l'imagination, entre autres, un produit fini. Cela implique une version concrète, une sorte de *vraisemblance* ou d'analogie.

Husserl s'acharne à montrer que le réel n'est pas l'opposé négatif de l'imaginaire mais chacun se développe dans un espace qui lui est propre. Deux mondes parallèles, sans rapport d'opposition liés seulement par celui d'analogie, voire de vraisemblance.

4.2.2. Le Savoir et l'affectivité dans le processus de l'imagination

Quant à Jean-Paul Sartre, il s'intéresse plus à l'imaginaire littéraire qui suscite d'énormes interrogations. En gros, il s'appuie sur le Savoir et l'affectivité pour développer sa théorie en s'inspirant énormément de la théorie de Husserl.

Partie I : L'imaginaire, son évolution et ses constituants

La conception de la perception et l'imagination est insuffisante pour constituer un imaginaire selon Sartre. La théorie reste très réduite à ce niveau et devrait être complétée par un savoir que Sartre qualifie d'« imageant ». Husserl distingue une dépendance entre l'imagination et la perception dans la mesure où la première se base sur la deuxième. Par contre, Sartre introduit la notion de « Savoir » qui constitue un facteur primordial dans la formation de l'image.

La perception reste limitée, elle dépend du réel et reste passive afin de constituer une forme. Cette dernière peut changer avec un nouveau détail ou une nouvelle relation. Par contre, l'imagination dépend de celui qui imagine et de sa situation, souvent marquée par le doute. L'imagination reste dans la spontanéité quand il s'agit de créer une image, seulement pour Sartre, il est important d'avoir un savoir pour pouvoir constituer des images.

En d'autres termes, « *l'image mentale* » se forme à partir d'un *percept* et d'un *concept*, ce qui donne un « *acte synthétique qui unit à des éléments plus proprement représentatifs un savoir concret, non imaginé* »⁶¹, cette perspective n'exclue en rien la subjectivité. Chaque donnée perçue ou imaginée porte en elle une marque de subjectivité. Cette dernière met en œuvre l'affectivité du sujet.

Entre la théorie d'Husserl et celle de Sartre les avis divergent, si le premier considère que l'acte d'imaginer est un fait qui s'appuie seulement sur une affirmation à partir d'une perception puis une formation d'images. Le deuxième le renvoie au doute et à l'hypothèse, puisque l'acte d'imaginer ne sera plus conditionné par la perception, mais va se constituer à partir du néant. C'est dans ce sens que l'imaginaire nie le réel et affirme l'inexistence de l'objet imaginé dans le monde de la réalité.

La théorie de Sartre se concentre sur deux facteurs : le Savoir et l'affectivité, le premier constitue ce qui ne peut être perçu, le deuxième est le moteur de la formation d'images. Sartre insiste sur le fait que l'objet imaginé n'a pas d'effet sur nos sentiments mais ces sentiments peuvent former une image. Cela n'empêche pas que le sujet peut éprouver des sentiments à l'égard de ce qui a été au préalable imaginé. « *En un mot le*

⁶¹ SARTRE, Jean-Paul, *L'imaginaire*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1986, p 25.

Partie I : L'imaginaire, son évolution et ses constituants

désir est un effort aveugle pour posséder sur le plan représentatif ce qui m'est déjà donné sur le plan affectif »⁶²

Le principe de l'affectivité dans l'acte d'imaginer consiste à former des images sans connaissance de l'objet désiré. Ces images viennent compléter ce qui manque comme savoir au désir. En d'autres termes, le désir est incomplet et ne le sera entier qu'avec la représentation mentale de l'objet désiré qui ajoute à ce dernier les éléments manquants. C'est en ajoutant un supplément de savoir que des sentiments nous submergent quand nous lisons ou nous regardons une fiction. Un processus qui nous donne l'occasion de vivre par procuration ces moments imaginés.

4.2.3. L'interprétation des symboles pour de nouvelles représentations

En usant de sa philosophie, Paul Ricœur préfère la compréhension et l'interprétation des signes, des symboles (voire des images) par rapport à la logique de l'explication formant les savoirs scientifiques. Il favorise l'interprétation pour une reconstruction de nouvelles représentations symboliques. Du moment que certaines productions ne dévoilent pas nécessairement leurs contenus (les textes poétiques ou religieux, les tableaux ...), elles se réfèrent à l'herméneutique pour dévoiler *le modèle de formation de pensée vraie*⁶³. L'herméneutique met en valeur un type de représentation qui échappe à la transparence. Dès lors, plusieurs sens sont mis en évidence, et contribuent à la formation de l'imaginaire. Cette interprétation « permet à chaque sujet de reconstruire sa propre existence autour de dimensions symboliques »⁶⁴

La classification des symboles est basée sur la motivation qui est fort critiquée. Durand explique l'intérêt de répartir les symboles « selon les grands centres d'intérêt d'une pensée ». KRAPPE dans *La Genèse des mythes*⁶⁵ subdivise les mythes et les symboles en deux groupes : les symboles célestes comme le ciel, le soleil, la lune, les étoiles, etc. et les symboles terrestres comme les symboles atmosphérique, volcanique, aquatique, etc. ELIADE distingue une classification qui se rapproche de celle de KRAPPE dans *Traité d'Histoires des religions*⁶⁶, il en présente deux catégories : une

⁶² SARTRE, Jean-Paul, Op.cit., p142.

⁶³ RICŒUR, Paul, *Le conflit des interprétations*, Paris, Seuil, 1969.

⁶⁴ WUNENBURGER, Jean-Jacques, *L'imaginaire*, presses Universitaires de France. Coll. Que sais-je ? 2005, p24

⁶⁵ KRAPPE, Alexandre Haggerty, *La Genèse des Mythes*. Paris, Payot, 1952.

⁶⁶ ELIADE, Mircea, *Traité d'Histoires des religions*. Paris, Payot, 1949.

Partie I : L'imaginaire, son évolution et ses constituants

générale et une autre particulière ou fonctionnelle. Dans la première catégorie, il présente les mythes et les rites, les symboles et la mystique qui les accompagne. Dans la deuxième, son travail s'organise autour des modalités du fonctionnement de chaque catégorie générale

Bachelard rattache la notion des symboles au matérialisme élémentaire, où chaque symbole se lie absolument à l'un des quatre éléments : terre, feu, eau, air, inspiré d'Empédocle⁶⁷. Dans *L'Air et les songes*, ces quatre éléments sont considérés comme « *les hormones de l'imagination* »⁶⁸.

Ces éléments qui existent dans la vie réelle n'englobent pas tous les symboles, l'imagination ne peut se soumettre qu'à la rationalité de l'esprit. Bachelard réalise une classification large, néanmoins, elle reste incomplète. Il voit dans la terre la solidité du corps, mettant en œuvre des métaux comme le plomb et l'argent, elle fait penser à la racine dans le jardin, aux pierres opaques et pesantes comme le marbre mais aussi au taureau, à la vierge et au capricorne dans l'astrologie. La terre symbolise le cycle de la vie, la fécondité, la fertilité et la terre nourricière.

Le feu est caractérisé par la lumière, décrivant parfois l'âme de l'homme comme étant en feu, reflète l'or et le fer pour les métaux, les diamants et les rubis pour les pierres précieuses et éclatantes. Dans l'astrologie, le feu est synonyme de chaud et ce dernier caractérise les signes tels que le bélier, le lion et le sagittaire et au jardin, le feu renvoie aux fruits et à la graine. Il symbolise la passion, la fête, la joie, la purification mais aussi le Bien en face du Mal.

La mobilité et la stabilité constituent les caractères essentiels de l'eau chez Bachelard. Elle renvoie au mercure quand il s'agit de métal, correspond aux feuilles dans le jardin, fait penser aux pierres dures et claires comme le caillou. Elle est caractérisée par l'humidité, de par ce fait, elle fait référence au cancer, au scorpion et aux poissons dans l'astrologie. Elle symbolise la vie, la naissance, le temps qui s'écoule et la purification aussi.

⁶⁷ Philosophe grec présocratique. La sagesse qu'il enseigne repose sur une cosmogonie assimilant le devenir du monde à un cycle, où les rapports des quatre éléments sont régis par l'Amour qui unit et la Haine qui divise. (*Le Petit Larousse*, 2008)

⁶⁸ BACHELARD, Gaston, Op.cit., 1943, p19.

Partie I : L'imaginaire, son évolution et ses constituants

Le dernier élément introduit par Bachelard est l'air. Un élément qui renvoie à la transparence en général et de l'esprit en particulier. Fait référence au cuivre et à l'étain pour les métaux, aux fleurs dans le jardin. L'air s'apparente aux pierres légères et transparentes comme le talc. Par son caractère de clarté, il fait appel aux gémeaux, à la balance et au verseau en astrologie. L'air symbolise l'âme, la spiritualité, l'élévation et l'évasion.

La terre, le feu, l'eau et l'air constituent des éléments de la vie réelle. Ils expliquent le monde perçu par et avec les symboles qu'ils dégagent. En philosophie, ces quatre éléments restent insuffisants pour détecter tout ce qu'il y a de meilleur dans une représentation. *La quintessence*, qui veut dire la cinquième essence, est ajoutée par certains penseurs de l'Antiquité. Une forme subtile, épurée et abstraite qui fait ressortir tout ce qu'il y a de plus précieux dans un discours sous-jacent, dans un livre ou dans une affaire.

4.3. L'imaginaire et ses constitutions

Dans la même perspective, Jean-Jacques Wunenburger suit ses recherches. Il nous propose une autre analyse philosophique de l'imaginaire. Un terme qui pourra avoir autant de synonymes selon l'interprétation de chacun. « *Fantasme, souvenir, rêverie, rêve, croyance invérifiable, mythe, roman, fiction sont autant d'expressions de l'imaginaire d'un homme ou d'une culture* »⁶⁹. Dans le recueil de ce dernier, une petite synthèse sur l'imaginaire est élaborée, ce terme est souvent en concurrence avec d'autres tels que : la mentalité, la mythologie, l'idéologie, la fiction et la thématique.

4.3.1. Fonctions et finalités de l'imaginaire

L'imaginaire émane d'une conscience, traitant un contenu mythique et des structures ayant un sens. De ce fait, même le réel peut devenir imaginaire puisque ce dernier est fondé par une conscience basée sur un contenu réel.

L'imaginaire, possédant une profondeur de sens, est actualisé dès qu'il ouvre le champ aux possibles et quand il acquiert une force créatrice interne. Quel est l'objectif de l'imaginaire ? L'imaginaire vise-t-il une dépendance ou une libération de la création ?

⁶⁹ WUNENBURGER, Jean-Jacques, Op.cit., p5

Partie I : L'imaginaire, son évolution et ses constituants

L'imaginaire nous libère du réel, du présent, cette création d'un monde nouveau dépend essentiellement de ce qui forme le psychique de l'homme. La création de l'homme dépend essentiellement de besoins à court et à long terme. L'imaginaire dès lors se développe à travers des croyances justifiées. Dans cette perspective, les fonctions et les visées de l'imaginaire sont difficiles à cerner, que se soient subjectives ou objectives, pour un individu ou une collectivité. En revanche, trois finalités émanent dans l'étude de Wunenberger⁷⁰ :

Une visée esthétique-ludique : Pour ce genre de visées, le chercheur en note trois : premièrement, le jeu. Les activités ludiques sont décrites ici par Jean Piaget et Donald Woods Winnicott en l'attribuant d'abord à l'enfant : par exemple, simuler un mouvement avec un cercle comme si c'était le volant d'une voiture, faire comme si la voiture existe réellement, et donner vie à cette scène par l'intermédiaire de l'imaginaire, même si cette réalité est absente.

Deuxièmement, le divertissement. Quand à cette visée, elle touche tout le monde mais plus les adultes que les enfants. Et le meilleur moyen de divertissement, c'est la télévision. Cette dernière propose un champ vaste à l'imaginaire des téléspectateurs. Toute émission (Jeux, films, publicités, etc.) donne l'occasion au téléspectateur de rêver, d'imaginer des situations pareilles et c'est dans ces conditions que l'imaginaire est fertilisé.

Troisièmement, les arts, la création par l'image d'un autre monde et la fondation d'une nouvelle façon de présenter les choses change le monde intérieur et le monde extérieur du créateur. Il crée cet univers dans lequel il peut exprimer les sentiments et les sensations enfouis en son for intérieur. L'imaginaire apparaît dès lors comme un espace où la subjectivité du créateur est mise en valeur.

Une visée cognitive : L'imaginaire est une façon de penser quand la science est incapable de le faire. Le mythe crée d'une manière symbolique une compréhension nouvelle des choses, même si l'explication n'est pas logique. La pensée rationnelle et scientifique explique souvent la pensée mythique même si elles sont en opposition.

La compréhension que permet l'imaginaire du mythe n'est plus assimilée à une fiction, à une création d'irréalités, ou à des activités ludiques car elle peut nous induire

⁷⁰ Ibid, Pp 63-79.

Partie I : L'imaginaire, son évolution et ses constituants

en erreur. Le recours à l'imaginaire est le moyen le plus sûr pour faire passer un message intellectuel quand il est difficile de s'exprimer avec une raison abstraite et quand il nous manque les moyens d'expression, ce recours à l'imaginaire constitue une nouvelle façon de voir la vérité et qu'il faut toujours réinterpréter le contenu pour le rendre plus accessible à nos esprits.

Une visée fondatrice : L'imaginaire est très important dans la constitution d'une ville, d'un état, d'un peuple. Il est considéré comme une sorte d'enveloppe, d'une surcharge, d'un horizon qui ouvre la voie devant la création, l'invention et le développement dans la vie d'une société. Sans cette voie, la vie devient fragile et sans fondement (arbitraire). Tout travail dans une société donnée est passé à un moment ou un autre par l'imaginaire.

L'exemple le plus concret à donner pour le mythe institutionnel est celui de la fondation de Rome⁷¹, un exemple qui sera le modèle de la fondation de toute Cité (ou tout état). Parmi les éléments de fondation d'une Cité, nous pouvons retenir les éléments suivants :

- La fondation est attribuée à un héros qui réalise une grande promesse (surnaturelle parfois)
- La fondation prend la forme d'un rite sacré : élection, promesses, vote...
- La naissance d'une ville après une violence assumée et dépassée (La violence réside dans le fratricide)

Mais une autre forme de violence s'est déclenchée, la ville n'accueillant au début que des esclaves et des vagabonds. Des hommes prennent goût à la liberté dans une ville sans femmes, et comme Romulus voulait bâtir une ville, il interdit une relation à court terme, ce qui oblige les hommes de la ville à chercher le mariage dans d'autres villes. N'ayant pas trouvé d'accueil nulle part, ils décidèrent d'enlever des femmes ; et c'est ainsi que la ville a été bâtie.

⁷¹ Dans l'histoire des deux frères, un sillon symbolique est tracé, délimitant les remparts de Rome. Romulus tue son frère Remus car ce dernier a franchi cette ligne. C'était Romulus qui était désigné par les augures pour être celui qui nomme la ville et la gouverne. <http://mythologica.fr/rome/fondation.htm>. Consulté le 21/08/2015 à 03h20.

Partie I : L'imaginaire, son évolution et ses constituants

Après une violence extérieure, celle de l'intérieure voit le jour. Les partis d'une même ville, de la même cité, font en sorte que chacun a sa part du pouvoir. L'imaginaire d'un individu trace les objectifs de sa vie (présente et future).

4.3.2. Les différentes catégories de l'imaginaire

L'imaginaire est l'effet irréel du monde réel qui n'existe que dans l'esprit. Ce phénomène peut être traduit sous différentes formes : la peinture, la sculpture, la littérature, etc. Wunenberger le classe en des catégories différentes, selon l'ère et l'aire de celui qui imagine, selon la théologie et la technologie d'une période, selon un idéal commun et des croyances partagées...

a) *L'imaginaire d'un groupe social*

Un groupe social possède une identité et un but très convoités, de ce fait, l'imaginaire populaire est facilement fondé. Suivre un modèle de société créée loin dans le temps, va mettre en état, une société plus juste dans l'esprit des créateurs, en d'autres termes, essayer de créer une société imaginée et qui sera un modèle suivi et à suivre : C'est plus de la politique qu'autre chose. C'est aussi un système de pensées en rupture avec l'ordre social et politique qui existe déjà.

L'utopie moderne vise le changement accompagné de transformations mais tout changement vers le meilleur cause une destruction, une destruction constructiviste. L'impatience de faire vivre des idéaux rêvés, pousse à imaginer plusieurs moyens qui peuvent être de bons exemples pour les activités de l'imaginaire d'un groupe social dans les œuvres littéraires.

Ce flux de l'imaginaire crée plusieurs voies à suivre qui brisent la rationalité politique. C'est tout un travail explicite de transformation de la réalité. Dans cette perspective, François Laplantine distingue dans *Les trois voix de l'imaginaire*⁷² trois manières de penser la relation de l'utopie avec la transformation du réel.

Une pensée anarcho-extatique : une voie troublée par une joie intense, une utopie qui vise à créer un mode de vie alternatif à côté de celui qui existe déjà dans la société, comme l'exemple de la société essénienne, une secte juive adoptant une pensée cathare qui oppose le bien et le mal. La pensée cathare est représentée par la matière que l'homme

⁷² LAPLANTINE, François, *Les trois voix de l'imaginaire : le messianisme, la possession et l'utopie, étude ethnopsychiatrique*, Éditions Universitaires, coll. « Je », Paris, 1974, Ed. Universitaire. 1974.

Partie I : L'imaginaire, son évolution et ses constituants

doit s'en séparer pour s'unir à Dieu. Les cathares respectent les principes moraux et les règles de la pudeur.

Une pensée messianico-révolutionnaire qui se base sur les événements historiques, des faits futurs annoncés par les Prophètes impatientement attendus. Croire en une société idéale par un simple dévoilement prophétique peut déclencher des violences quand l'avenir attendu ne se voit pas venir. Nous avons comme exemple le suicide collectif de 914 adeptes du Temple du Peuple en 1978 à Jonestown au Guyana.

Une pensée utopico-ecclésiale développe un imaginaire millénaire dans lequel des croyances durent mille ans, croit en une société présente dévorée par les forces du mal et une société future transformée par la perfection divine. Des bouleversements historiques sont causés quand le millénarisme se base sur des utopies, car l'imaginaire collectif est souvent à l'origine du désordre qui produit une énergie incontrôlable.

b) *L'imaginaire d'un peuple*

Ce type d'imaginaire nourrit la mémoire culturelle nationale, le goût, les œuvres, les styles, les valeurs d'un peuple, à un moment donné de son histoire. Certains pays (*Extrême-Orient, Roumanie, Mexique, Brésil, États-Unis, etc.*) continuent de protéger leur héritage culturel de façon à mettre en valeur leur imaginaire national. Deux pays sont retenus pour mettre en évidence l'imaginaire de leurs peuples : la Roumanie et les États-Unis.

En Roumanie, Lucian Blaga a su dégager un style propre aux roumains dans ses œuvres⁷³. Il montre un style dans lequel se libèrent les caractéristiques de l'espace et du temps qui sont bien gardés dans l'inconscient et qui se reflètent dans les différentes créations populaires.

À travers l'architecture des cités et des églises roumaines, une image de l'imaginaire populaire s'est constituée. Cette description n'est possible que dans la mesure où plusieurs styles coexistent dans le but de bien les cerner. Ce genre de style définit l'imaginaire de tout un peuple et établit son style culturel qui ressemble à celui des byzantins. Il se distingue du style catholico-romain et du style gothique, un style qui met en évidence les jeux d'arcs et de coupole qui la font flotter entre terre et ciel comme un monde

⁷³ *Eloge du village roumain et autres textes*, Paris, L'Aube, 1990. *Les différentielles divines*, Paris, Librairie du Savoir, 1990. *Trilogie de la connaissance*, Paris, Librairie du Savoir, 1992. *Trilogie de la culture*, Paris, Librairie du Savoir-Fronde, 1995.

Partie I : L'imaginaire, son évolution et ses constituants

en soi. L'espace de l'église est tout entier centré sur l'autel où l'officié représente Dieu sur terre, à la jointure de la Cité des hommes et de la Cité de Dieu à venir, un élan vers le haut pour une transformation de la vie supérieure.

Les grands thèmes qui forment l'imaginaire du peuple américain aux États-Unis se résument en quatre mythes :

1/ Un manichéisme⁷⁴ moralisateur

Les idéaux américains sont hérités ou transmis des colons européens. C'est d'abord une foi missionnaire et messianique. Missionnaire dans la mesure où elle est chargée d'une mission, messianique, relatif au messianisme où elle véhicule une croyance en la venue d'un sauveur, libérateur. Les premiers américains croient qu'ils étaient les élus, que cette terre est le Paradis, le nouveau royaume de Dieu.

Ils se battent contre deux forces du mal, d'un côté les forces du mal de l'extérieur (Indien : peau rouge qui représente une figure satanique), de l'autre côté, les forces du mal de l'intérieur, (la société américaine est toujours en lutte contre les transgresseurs : gangsters, cowboys qui finissent par se racheter). Une lutte permanente entre le bien et le mal, le bien toujours vainqueur, le mal cherchant une rédemption à la fin.

2/ Un mythe matriarcal

L'Amérique s'est peuplée par des européens exilés, un peuple fuyant la misère et la souffrance en Europe. Cette nouvelle découverte est accompagnée d'un mythe de libération d'une servitude qui s'est imposée par les autorités européennes. L'autorité représente le Père tué et la nouvelle terre, la mère aimante, nourricière, qui symbolise la paix et la sécurité. Fondatrice d'une société de consommation.

3/ Un mythe de la communauté fusionnelle

Une société d'hommes et de femmes, inspirée par le Dieu unique sans arbitrage, ni jugement religieux ou politique. Une communauté fondée sur l'égalité et la transparence en apparence, dans laquelle l'individu ne se différencie pas de l'autre. Ni race, ni sexe, ni

⁷⁴ Religion fondée par Mani, au III^e s. après J. C. qui professe un strict dualisme opposant les principes du bien et du mal. (Répondu en Asie, puis en Extrême-Orient, le manichéisme fut une religion missionnaire rival du christianisme jusqu'au Moyen Âge. Son influence se fit sentir chez les bogomiles et les cathares). Conception qui divise toute chose en deux parties, dont l'une est considérée tout entière avec faveur et l'autre rejetée sans nuances. *Le Petit Larousse* 2008.

Partie I : L'imaginaire, son évolution et ses constituants

couleur, ni même religion ne peut différencier un individu d'un autre au sein de la même communauté.

4/ Un culte mythique de l'argent

Si l'argent symbolise chez les uns le vice et la turpitude, il représente chez d'autres la vertu et le travail. Ces deux visions dépendent de l'angle de vue, car si l'argent mène parfois au mal, il peut tout aussi bien conduire son possesseur à un monde meilleur s'il est acquis de façon légale et intelligente.

c) L'imaginaire d'une époque

Quand il s'agit d'époque, il y a un commencement et une fin. Un point qui reste discutable dans la mesure où ils sont difficiles à situer dans l'axe du temps. L'époque dégage aussi des invariants (catégories, visions du monde, styles) qui touchent l'imaginaire. Wunenberger choisit de mettre ce point au clair avec deux époques : la Renaissance et le Baroque.

Si au Moyen Âge, la réalité est organisée selon une hiérarchie ternaire (trois éléments) : la souveraineté, la défense et le travail où l'héritage antique et chrétien prend en compte les croyances païennes (comme *cycles du Graal*⁷⁵, par exemple) en incluant *des rites et des calendriers autochtones*, la Renaissance européenne est un retour à la culture antique qui met en place une nouvelle représentation du monde en s'incrétant sur des matériaux imaginaires.

Le baroque est doté d'un style propre à son image, des formes inspirées par l'imaginaire de l'époque qui deviennent des stéréotypes « *ovale, ellipse, torsade, trompe-l'œil, nuage, bulle, miroir, le paon, etc.* ». Il ne représente pas un seul centre mais il en accumule plusieurs à l'infini. Comment fonctionne le baroque ? L'homme baroque considère que la mort est introduite dans les variations de la vie. Cette dernière est considérée comme vie et mort en même temps. L'imaginaire baroque cherche la vérité du monde à travers différents angles, dès lors, l'image du monde devient ambiguë, formée *d'ordre et de désordre, de réalité et de leurre, de raison et de déraison.*

d) L'imaginaire d'une tradition spirituelle

⁷⁵ Ou le saint Graal : vase qui aurait servi à Jésus-Christ et dans lequel Joseph d'Armathie aurait recueilli le sang qui coula de son flanc lors de la crucifixion. Aux XII^e et XIII^e s. De nombreux romans de chevalerie (*Perceval* de Chrétien de Troyes, roman inachevé) racontent la "quête" du Graal par les chevaliers du roi Arthur. (*Le Petit Larousse*, 2008)

Partie I : L'imaginaire, son évolution et ses constituants

Il trouve refuge dans une tradition intellectuelle ou spirituelle sans aucun changement, des pratiques comme *l'alchimie, gnose, utopisme, astrologie, occultisme, franc-maçonnerie*, avec des codes inspirés de différents mythes.

Il est dit que l'imaginaire gnostique⁷⁶, qui est à son tour divisé en gnoses optimistes et gnoses dualistes pessimistes, dans certaines communautés hérétiques (ou bien certaines sociétés d'origine chrétienne), se développe en même temps que le premier christianisme dont les structures traversent le temps jusqu'à l'existentialisme contemporain. Le gnostique se sent perdu dans le monde, piégé par le corps et ses besoins (dominé, aliéné, tourmenté). L'âme prend conscience d'être "autre", étrangère.

C'est la souffrance qui pousse l'âme à s'exiler à la recherche de la source de la lumière. Mais s'il arrive à sortir du cosmos, cela signifie la « mort » ou le « trépas ». Cette confrontation avec l'autre crée une négativité chez le *NON-Moi*, au point de tomber dans un conflit qui emprisonne la liberté et bloque le contact à l'autre. Sauf que pour les gnostiques contemporains, l'affrontement ne constitue pas l'affranchissement mais l'enfermement dans *une forme circulaire sans fin*.

e) *L'imaginaire d'une technique sociale*

Elle se concrétise en l'objet de la télévision. Elle constitue une technique moderne de la diffusion de l'image. Cette technique est si familière qu'il est difficile de concevoir la charge d'imaginaire diffusée. L'imaginaire nourrit dans un espace d'intimité et un lieu de repos l'esprit du téléspectateur qui rompt avec le travail. Une technique qui propose le monde dans une boîte.

En mythologie grecque, « *la télévision est une incarnation mêlée d'Hestia, déesse du foyer, et d'Hermès, divinité des contacts, de la circulation et des échanges.* »⁷⁷. Chaque soir, le téléspectateur commence son rituel en allumant *la lumière sacrée*, pour un recueillement qui dure souvent des heures. Un temps où l'œil et l'oreille marquent une fascination et restent passifs. Des images qui font oublier le réel et plonge le téléspectateur dans un monde sans obstacle, un monde de rêve sans peur, un monde où les peines et les douleurs disparaissent. Une vision d'un vaste domaine.

⁷⁶ Relatif au gnosticisme (Doctrines d'un ensemble de sectes chrétiennes hétérodoxes des trois premiers siècles de notre ère, qui professait un dualisme radical et fondait le salut de l'homme sur le rejet de la matière, soumises aux forces du mal, ainsi que sur une connaissance supérieure "gnose" des choses divines.

⁷⁷ WUNENBURGER, Jean-Jacques, Op.cit., p 116.

Partie I : L'imaginaire, son évolution et ses constituants

L'image alimente l'imagination, rend l'irréel réel. L'image crée une société rêvée au Moi dans laquelle il peut s'identifier. De ce fait la télévision devient une référence commune d'une société, et malgré les différents programmes, elle constitue *une sorte de fonds commun de l'imaginaire collectif*. Une base de données dans laquelle chaque téléspectateur peut puiser et créer son propre monde.

Le présent chapitre introduit ce qui constitue l'imaginaire, à savoir l'image, la représentation, l'imagination et le symbole. Un ensemble de concepts liés les uns aux autres pour former l'imaginaire. L'image est considérée comme le noyau de toute opération. C'est par la perception que le cerveau capte les signes explicites et implicites. Elle est au centre de la représentation, de l'imagination mais aussi des différents symboles.

De ce fait, une présentation de ces concepts s'est imposée pour une appréhension plus ou au moins rapprochée de l'imaginaire. Image, représentation et imagination se sont révélées complémentaires dans un processus qui se passe au niveau de l'esprit. Quand la présentation devient un "archétype" qui dégage l'image ancrée dans l'esprit non seulement d'un individu mais aussi de toute communauté, l'imaginaire s'installe et prend forme.

Le concept s'est vu attribuer différentes appellations : du faux savoir et des apparences, le vraisemblable et la fiction. Il passe de l'imagination à l'imaginal quand le mystique prend la place du rationnel. L'imagination créatrice renforce le monde des représentations pour enraciner l'image transformée à travers l'espace et le temps. En d'autres termes, les récits mythiques et les images des héros de différentes époques marquent la culture des peuples et par-là influence l'imaginaire collectif, voire individuel. Ce dernier nourrit l'imagination dans le monde de la littérature.

L'imaginaire individuel dans notre recherche s'intéresse à celui de l'auteur, essayant de trouver de quel imaginaire collectif puise-t-il son inspiration. Ce dernier est classé en catégories chez Wunenburger. Il introduit ce qui marque l'imaginaire d'un groupe social, l'imaginaire d'un peuple et celui d'une époque, l'imaginaire d'une tradition spirituelle et celui d'une technique sociale.

L'imaginaire libère du monde réel pour la création d'un monde nouveau, d'une utopie. Une création qui vise à distraire, à apprendre et à fonder. Le monde littéraire est

Partie I : L'imaginaire, son évolution et ses constituants

censé avant tout divertir le lecteur, le faire vivre par procuration une histoire écrite. Mais aussi à fonder des mythes comme celui de Don Juan, Faust, Napoléon, etc. entre les mythes et la distraction, des connaissances s'installent pour livrer un Savoir.

Plusieurs domaines ont fait l'objet de ce chapitre pour une compréhension plus ou moins approfondie de l'imaginaire. La plupart ont mis l'imagination au centre de leurs recherches pour un rapprochement indirect de l'imaginaire comme Jean-Paul Sartre, Gaston Bachelard, Paul Ricœur, Jean-Jacques Wunenburger mais aussi Henri Corbin.

Les points abordés renforcent l'appréhension de l'imaginaire selon différents points de vue. Entre « Savoir » et « affectivité », « Rationalité » et « Poétique », « Science » et « Mystique », « objectivité » et « subjectivité », l'interprétation des symboles, des signes suit un rapport logique. Des symboles qui favorisent la création de nouvelles représentations. L'imaginaire est cet ensemble de représentations qui prend en charge le visible et l'invisible, le vrai et le faux, le semblable et le vraisemblable, la réalité et la fiction.

L'objectif de ce chapitre est de cerner l'imaginaire dans toutes ses formes. Connaître sa genèse et son évolution pour pouvoir comprendre son mécanisme. Les différents travaux effectués dans ce domaine renforcent cette appréhension du concept. Aborder le sujet à travers des domaines différents propose une vision plus large de l'imaginaire.

Afin d'approfondir l'étude de l'imaginaire, le passage par les travaux de Gilbert Durand est primordial. Une étude qui met en œuvre un classement général des images selon une logique qui s'appuie sur leur redondance. Une logique qui fait appel aux différentes cultures, aux différentes religions, mais aussi aux mythes et aux rites.

Il classe les images en deux régimes : diurne et nocturne. Et trois structures : *schizomorphe* ou héroïque pour le premier régime et synthétique ou dramatique ainsi que mystique ou antiphastique pour le second.

Le classement de ces images se fait en se basant sur des archétypes qu'il nomme épithètes et d'autres substantifs. Chaque structure est caractérisée par des réflexes dominants tels que des dominantes posturales, copulatives et digestives. Il établit dans ce classement des oppositions et des similitudes. Le caractère répétitif des images permet de

Partie I : L'imaginaire, son évolution et ses constituants

mettre en œuvre leur classement. Les thèmes accordent à leur tour une possibilité de rassembler les images dans une catégorie bien précise.

L'influence sociétale est la motrice qui assure l'évolution de l'imaginaire. Les voyages, les langues et la rencontre de l'Autre créent différentes formes symboliques qui unissent les images dans un classement cohérent. L'histoire des religions et des mythes par exemple soumet aux lecteurs des symboles qui peuvent être classés en deux catégories : céleste et terrestre. Chaque catégorie développe d'autres symboles, le ciel, le soleil, la lune, les étoiles pour l'une et volcanique, aquatique, chthonien ou cataclysme pour l'autre. En revanche chaque représentation de ces catégories diffère d'une région à une autre, d'une époque à une autre.

À travers ce classement, Durand propose une logique à l'imaginaire basée sur l'image obsessionnelle. Cette dernière permet de créer un mythe personnel, propre à l'auteur. De ce fait, une approche du mythe littéraire en général puis chez un écrivain francophone donne la possibilité d'approcher l'imaginaire littéraire de l'auteur.

Partie I : L'imaginaire, son évolution et ses constituants

Chapitre 2

La structuration de l'imaginaire selon la théorie de Gilbert Durand

Gilbert Durand fait accroître les travaux de Gaston Bachelard au point de systématiser une science de l'imaginaire. Contrairement à Bachelard, il trouve que l'imaginaire et la rationalité sont en lutte permanente. L'imaginaire devient un monde de représentations quand il est soumis à une logique empêchant le développement d'images libres. De ce fait, Gilbert Durand⁷⁸ étend ses recherches jusqu'à l'ensemble des productions culturelles. Il ne se contente pas de l'imaginaire du Moi mais de l'imaginaire collectif, représenté par des œuvres artistiques, de mythes collectifs, de la foi, etc.

À partir de là, Gilbert Durand s'est intéressé aux mythes et leur développement dans le monde littéraire : « *La mythocritique met en évidence, chez un auteur, dans l'œuvre d'une époque et d'un milieu donnés, les mythes directeurs et leurs transformations significatives. Elle permet de montrer comment tel trait de caractère personnel de l'auteur contribue à la transformation de la mythologie en place ou, au contraire, accentue tel ou tel mythe directeur en place* »⁷⁹. Quant à la mythanalyse, l'enquête prend plus d'ampleur pour une psychanalyse de l'image dominante qui déterminera le cadre spatio-temporel de l'imaginaire. En d'autres termes, chercher les mythes soumis à des actualisations.

1. Le classement durandien des images

Gilbert Durand a exploité, combiné et transformé tant de point de vue sur la question pour procurer des structures à l'imaginaire. Le monde pour lui est doté d'une dominante *nutritive*, d'une dominante *copulative* et d'une autre *posturale*. Il classe les images en deux régimes, diurne se basant sur la dominante posturale et nocturne se fendant sur les deux premières dominantes. Ces dominantes constituent chacune une structure. *Schizomorphe*, pour le premier régime, synthétique et mystique pour le second.

Les régimes et les structures sont classés selon une logique mettant en œuvre plusieurs facteurs, les schèmes verbaux, les archétypes, les principes et les symboles. Le premier régime est le régime diurne qui comporte un seul type de structures, appelés les

⁷⁸DURAND, Gilbert, Op.cit., 1992 (1^{ère} Éd.1969)

⁷⁹DURAND, Gilbert, *Figures mythiques et visage de l'œuvre. De la mythocritique à la mythanalyse*, Berg International, 1979, rééd., Dunod, 1992. P 347

Partie I : L'imaginaire, son évolution et ses constituants

structures *schizomorphes* ou *héroïques* sous lesquelles figure une représentation de l'idéalisme et du repli sur soi, développant ainsi les principes d'exclusion, de contradiction et d'identité. Au cœur de ces structures, nous nous retrouvons devant des verbes comme distinguer, souvent en opposition comme séparer et mêler, monter et chuter, etc. C'est ce que Gilbert Durand nomme les schèmes verbaux. Les archétypes sont divisés en deux, épithètes pour toute qualification adjectivale favorisant l'opposition comme pur ≠ souillé / clair ≠ sombre / haut ≠ bas et substantifs pour les noms tels que la lumière ≠ les ténèbres / le baptême ≠ la souillure, etc. Nous consignons aussi tout ce qui symbolise le Soleil, l'Azur, l'Œil du père, les Armes, la Clôture, etc.

Le deuxième régime est le régime nocturne qui comporte deux types de structures, les premières structures sont *synthétiques* ou *dramatiques* et les secondes sont *mystiques* ou *antiphrastiques*. Si les premières développent une représentation diachronique sous le principe de causalité, les autres structures développent une représentation objectivement *homogénéisante* avec la persévérance des stéréotypes et subjectivement *hétérogénéisante* avec un effort antiphrastique, sous le principe d'analogie et de similitude. Un régime expose deux sortes de schèmes verbaux, comme relier, revenir, progresser mais aussi confondre, descendre et posséder, le genre de schèmes qui mettent en évidence tout ce qui projette dans l'avenir et tout ce qui fait penser au passé, il cherche tout ce qui est calme et profond, chaud et intime. Un système d'archétypes épithètes qui installe les archétypes substantifs comme le feu et la flamme, le fils et l'arbre mais aussi la demeure et la femme, la nourriture et la substance.

Comme nous l'avons indiqué avant, le monde de l'imaginaire s'articule autour de trois dominantes, posturale, copulative et digestive. Chacune d'elles occupe une place et joue un rôle dans le classement des images chez Durand. La dominante posturale exerce sous l'unique type de structures du régime diurne, *structures schizomorphes*. Elle permet un accès libre à la posture pour donner une certaine image mettant en œuvre des adjuvants sensoriels tels que la vue et l'audition. Les deux autres dominantes font partie de la constitution du régime nocturne. Copulative sous *les structures synthétiques* avec des adjuvants sensoriels et des mouvements rythmiques. Ce qui nourrit le thème de la fécondité, le mûrissement et la multiplicité. Digestive sous les structures mystiques avec des adjuvants tactiles comme les sens olfactifs et gustatifs.

Partie I : L'imaginaire, son évolution et ses constituants

Les images diurnes relèvent d'une pensée analytique qui sépare les éléments entre eux et les images nocturnes d'une pensée synthétique qui met en valeur l'union en jouant sur les analogies.

1.1. Le classement des images en régimes

Durand propose deux régimes, le premier est baptisé *Diurne* et le second *Nocturne*. *Le régime Diurne*, de prime abord, suppose un intérêt particulier à tout ce qui se rapporte à la lumière, sauf que l'image dans ce régime se définit dans un rapport d'antithèse où les opposés se complètent, vu que « *sémantiquement parlant, on peut dire qu'il n'y a pas de lumière sans ténèbres alors que l'inverse n'est pas vrai : la nuit ayant une existence symbolique autonome* »⁸⁰

Un dualisme des images comme lumière/ténèbres, jour/nuit, présence/absence, ordre/désordre, etc., caractérise ce régime. L'opposition des images diurnes s'est vue s'épanouir chez les poètes des lumières, chez les poètes mystiques du soufisme, chez les troubadours, etc. Un régime sous lequel les ténèbres existent pour donner un sens à la lumière d'un côté et, une antithèse met en valeur les ténèbres sans aucune intervention de la lumière de l'autre.

Pour expliquer ce rapport de contradiction, l'anthropologue met en valeur différents symboles comme les symboles *thériomorphes*, *nyctomorphes*, *ascensionnels*, *spectaculaires* et *diairétiques* à travers un seul régime. Des symboles qui feront l'objet d'étude plus détaillée et un support d'appui pour l'analyse du corpus.

Quant au *régime Nocturne*, il est caractérisé par deux types de structures qui mettent en valeur les forces vitales du devenir (les figures du tarot : la coupe, le denier et le bâton). C'est dans un cycle en perpétuel retour que les symboles prennent place. L'héroïsme de l'antithèse qui marque *le régime Diurne* laisse la place à l'euphémisme dans *le régime Nocturne*. Les représentations de la terreur nocturne sont atténuées en de simples craintes charnelles. La mort elle-même devient docile par le processus d'euphémisation. La mort peut être aimée comme l'amour peut se transformer en haine. C'est dans ces circonstances que l'imagination prend en charge des légendes historiques et des mythes pour remplacer la fuite du temps face à ce culte qui rassemble l'amour, le devenir et la mort.

⁸⁰ DURAND, Gilbert, Op.cit., 1992 (1^{ère} Éd. 1969), p 69.

Partie I : L'imaginaire, son évolution et ses constituants

Le régime Nocturne est sous la régence de l'euphémisme et de la conversion, voire de l'inversion. Une inversion qui permet d'atténuer le sens et les valeurs symboliques par le biais de l'antiphrase. Durand introduit le processus de synthétisation après celui de l'inversion qui permet d'atteindre des aspirations transcendantes et découvrir les secrets du devenir. La nuit est représentée comme annonciatrice de l'aube dans un processus d'inversion doublé d'euphémisation. Ce dernier remplace l'antithèse et la chute dans un gouffre par une descente en coupe.

Dans cette perspective, les symboles de l'invasion et de l'intimité mais aussi les symboles cycliques et rythmiques sont mis en exergue pour un rapprochement des contraires et une harmonisation des contenus.

1.2. Le classement des images en structures

Les structures proposées par Durand sont classées en trois colonnes, couvrant deux régimes du classement. Pour le *régime Diurne*, il développe les structures *schizomorphes* de l'imaginaire qui mettent en valeur différentes pathologies. Quant au *régime Nocturne*, l'étude expose deux types de structures : les structures *synthétiques* et les structures *mystiques*. Si les structures sont au pluriel, c'est parce que chaque type propose quatre structures. Chaque démarche qui regroupe des images autour des archétypes, forme quatre structures qui se révèlent complémentaires même avec leurs caractères contradictoires.

1.2.1. Les structures *schizomorphes* de l'imaginaire

Le régime Diurne tient sur deux grands schèmes : *diaïrétique* et *ascensionnel* ainsi que l'archétype de la lumière. Le glaive prend bien une place plus importante que le spectre car c'est par l'arme que la justice se fait. L'aile et l'oiseau mettent en évidence la rapidité pour marquer la fuite du temps. Dans un processus de verticalité, il oppose la chute et l'ascension. L'obscurité rend le rôle de la féminité plus intense dans la descente aux ténèbres face à la clarté, ce qui accroit le rôle du héros dans l'élévation à la lumière solaire. Le régime Diurne est le régime de l'antithèse car il favorise l'opposition qui met en évidence des archétypes de la chute pour mettre en valeur ceux de l'ascension.

Le thème dominant dans ce régime c'est le salut de l'âme, sa purification pour une élévation vers le ciel. Le régime Diurne développe des symboles qui représentent le

Partie I : L'imaginaire, son évolution et ses constituants

devenir temporel en opposant le jour et la nuit, les images de la lumière et de l'ombre. Un isomorphisme constitué de mythes et d'allégories qui se rapportent à l'ascension solaire.

L'antithèse développée dans ce régime renvoie aux pensées philosophiques de Platon et Descartes. Des idées dualistes pour séparer le Bien et le Mal, l'âme et le corps, l'ici-bas et l'au-delà. L'archétype de la barrière sépare la lumière et les ténèbres. Dans cette perspective, les idées philosophiques font partie du rationalisme. Ce dernier est formé de l'imagination diaïrétique qui se base sur le mode de séparation. L'esprit scientifique est soumis à des représentations où chaque concept et toute notion n'échappent pas à un sens figuré.

Le régime Diurne est étroitement lié aux représentations des schizophrènes où toute image est gigantesque, parée de rayons lumineux qui créent un sentiment grandissant de l'angoisse. Cet agrandissement prépare l'âme, ou dans ce cas l'esprit, à s'élever très haut et à se déconnecter du monde réel.

Les structures *schizomorphes* tiennent leur nom de ce rapprochement avec la schizophrénie. Les schèmes et les archétypes des représentations *schizomorphes* constituent des symboles qui forment le régime Diurne. Quand une personnalité passe d'un régime à un autre, les psychologues parlent de guérison. Les archétypes, dès lors, ne changent pas. Ils deviennent des représentations nouménales par opposition à phénoménale où la représentation est considérée comme « une vision monarchique ». Une vision caricaturale des objets et des êtres vivants dotée d'une puissance lumineuse, une vision d'en haut qui sépare le monde réel de l'imaginaire.

La seconde structure touche l'homme qui se trouve en marge du monde, l'autiste. Sa perception ne dépasse pas la tête, le coup, et les bras. Son vocabulaire ne contient que les schèmes verbaux de séparation (séparer, couper, partager, fragmenter, diviser, etc.). Une représentation qui met en évidence les armes tranchantes, voire l'obsession du glaive. L'archétype du visage indépendant, détaché et séparé tel un « mur d'airain » dans l'imagination.

La troisième structure *schizomorphe* est la distinction obsessionnelle de la symétrie, de la logique et du plan dans le comportement ainsi que dans la représentation. Durand explique cette structure par l'espace euclidien où un sujet se base sur le caractère gigantesque pour toute vraie valeur. Un sujet dénigre une pièce de monnaie face à la grandeur d'une gare, ainsi l'espace et l'emplacement géométrique d'un objet explique la

Partie I : L'imaginaire, son évolution et ses constituants

vision gigantesque, une vision *schizomorphe* qui efface la notion du temps au profit d'un espace plus grand.

La quatrième structure est la pensée antithétique où les représentations du régime Diurne reposent sur des images antithétiques. Les images du régime Diurne dans l'imaginaire ne sont que des pensées contre les ténèbres et la chute. Le schizophrène, tout en ayant une prédisposition à la logique, développe cette attitude entre lui et le monde. Les images dès lors se présentent à son imagination par couples (le bien et le mal, l'utile et le nuisible, etc.). Le schizophrène cherche la symétrie dans sa vraie vie, quand il perd ses régularités, il cherche à reconstruire sa propre réalité. Le malade est plus apte à s'abandonner à la force de l'image dans un processus d'imagination.

L'antithèse n'est qu'un dualisme exacerbé, dans lequel l'individu régit sa vie uniquement d'après les idées [...] ces antithèses schizomorphes, dans lesquelles la pensée s'oppose au sentiment, l'analyse à la pénétration intuitive, les preuves à l'impression, la base au but, le cerveau à l'instinct, le plan à la vie, l'objet à l'événement, et enfin l'espace au temps ⁸¹

L'antithèse du temps dans le régime Diurne de la représentation prend de multiples visages, illustrée par les archétypes du spectre et du glaive. Elle met en valeur les figures de verticalité qui visent la séparation et la purification dans une structure diaïrétique.

1.2.2. Les structures *synthétiques* de l'imaginaire

Dans l'analyse des structures *synthétiques*, Durand renonce à l'étude pathologique, tant c'était difficile à cerner parce que deux catégories de malades sont diagnostiquées : les dépressifs et les symptômes hypomaniaques. Une dichotomie qui risque de détruire la synthèse. Les structures synthétiques détruisent les contradictions des images et harmonisent même les images plus néfastes.

De ce fait, Durand introduit la première structure synthétique comme étant *la structure d'harmonisation des contraires*. L'assimilation et l'adaptation des images dépassent les limites et arrondissent en partie les angles. Sauf que l'étude commence par la structure harmonique de « l'imagination musicale ». Elle fonctionne en maîtrisant la fuite du temps et en rapprochant les contraires qui dégagent un symbolisme sexuel.

⁸¹ DURAND, Gilbert, Op.cit., 1992 (1^{ère} Éd. 1969), P 213.

Partie I : L'imaginaire, son évolution et ses constituants

L'étude touche de près la musique occidentale⁸². Le schème de l'harmonie révèle un mixage de différents sons dans la musique, un mélange de refrain, de variation, de rondo, etc.

Si les psychologues n'acceptent pas l'idée que la musique soit la transformation de multiples images, Durand affirme que c'est la rationalisation « d'une image chargée d'affectivité », cette dernière enrichit l'expression musicale.

La seconde structure est plus apparente « dans le caractère *dialectique* ou *constant* de la mentalité synthétique ». L'étude insiste sur le caractère harmonieux et le contraste dramatique de la musique. La synthèse n'est pas considérée comme un processus unificateur, telle la mystique mais une cohérence qui sauvegarde les différences et les oppositions. Elle dénie la monotonie et valorise la variation du refrain. Les thèmes ne demeurent pas au même point mais ils assurent un développement grâce à l'affrontement.

Durand s'appuie sur la musique classique occidentale⁸³ pour expliquer cette structure. Un contraste d'un calme doux et d'un déchainement éclatant. Ce contraste renvoie à l'effet dramatique de la représentation. Chaque drame représente deux personnages, le premier cherche à avancer dans la quête de la vie, le deuxième, par contre, joue le rôle du destin qui gêne la quête du premier. Cette représentation dramatique se trouve aussi bien dans la littérature que dans le cinéma, elle « *s'inspire toujours de l'affrontement éternel de l'espérance humaine et du temps mortel, et retrace plus ou moins les lignes de la primitive liturgie et de l'immémoriale mythologie* »⁸⁴. A travers des images romanesques, théâtrales ou musicales, le drame perd ses pouvoirs maléfiques, dans la mesure où l'homme maîtrise le temps par le biais de la représentation mais aussi par la conscience.

La troisième structure est celle de *la structure historique* de l'imaginaire. Le présent de la narration est ce qui caractérise cette structure. Dans une synthèse, les

⁸² La Septième symphonie de Beethoven, avec une harmonie qui accorde les mesures de temps entre des « *forts et des faibles, des longues et des brèves* »

⁸³ *La Symphonie Pastorale* de Ludwig Van Beethoven, *La Symphonie fantastique* d'Hector Berlioz et *Le Festin de l'araignée* d'Albert Roussel.

⁸⁴ « *Curiace brisé dans son destin et son amour par le féroce Horace, Rodrigue provoqué par Gormas et ne méritant l'amour de Chimène qu'après de longs travaux expiatoires, Roméo et Juliette séparés par la haine des Capulet et des Montaigu, Orphée bravant les enfers pour ramener Eurydice, Alceste en proie aux ridicules petits marquis, Faust face à face avec Méphisto, Don Quichotte, Fabrice, Julien Sorel, affrontant moulins à vent, brigands et cachots pour une quelconque dulcinée, tous rejouent dans le costume littéraire de leur pays et de leur époque le drame liturgique du Fils persécuté, sacrifié, mis à mort et que sauve peut-être l'amour de la mère-amante.* » DURAND, Gilbert, Op.cit., 1992 (1^{ère} Éd.1969), p 405.

Partie I : L'imaginaire, son évolution et ses constituants

contradictions doivent être pensées en même temps d'où l'usage du présent. L'histoire tout comme la légende de la fondation de Rome introduit cette structure historique. Rome est apparemment fondée à partir de la synthèse de deux peuples ennemis. L'histoire raconte la réconciliation, non seulement des adversaires mais le rassemblement de leurs institutions respectives. Le procédé totalisant renforce la structure historique, une médiation qui est « *spontanément synthétique, oublieuses de certaines vérités au profit d'un mythe du temps historique* »⁸⁵

Durand indique que la synthèse historique se fait de différentes manières selon la civilisation visée. Les Romains sont considérés comme un peuple empiriste, politique, nationaliste, contrairement aux Indous, ils sont assimilés à un peuple méditatif et dogmatique. Si la synthèse chez les premiers est pragmatique, chez les seconds, l'histoire tend vers la fable. D'un côté, la structure est dirigée par le progrès, le présent ou le futur, de l'autre, elle est orientée vers un passé hors du temps. Les Indous considèrent l'histoire comme un éternel retour mais les Romains l'identifient comme étant une dynamisation messianique.

La quatrième structure synthétique est *l'hypotypose future*. L'imagination prend le contrôle de l'avenir où « le futur est présentifié ». Le style de l'histoire permet de décrire de manière minutieuse et animée pour maîtriser le temps. L'histoire est plus épique que messianique qui s'efface devant la Providence, « *il y a une étroite parenté progressiste entre l'exaltation épique, l'ambition messianique et le rêve démiurgique des alchimistes.* »⁸⁶. Ces derniers ne se séparent pas seulement des règles d'une science mais aussi de « la foi » dans la transformation de la Nature qui aboutira à la maîtrise complète de l'accélération du temps. L'alchimie insiste sur la possibilité d'accélérer le temps et l'histoire et d'en être le maître.

1.2.3. Les structures *mystiques* de l'imaginaire

Les structures *mystiques* du régime Nocturne sont au nombre de quatre comme celles des structures *synthétiques* et aussi celles des structures *schizomorphes* du régime Diurne. La première structure est mise en évidence à travers les symboles de l'inversion et de l'intimité. C'est la structure du redoublement et de la persévération.

⁸⁵ Idem, p 407.

⁸⁶ DURAND, Gilbert, Op.cit., 1992 (1^{ère} Éd.1969), p 409.

Partie I : L'imaginaire, son évolution et ses constituants

Cette structure prend appui sur la double négation du processus d'euphémisation et sur l'emboîtement des rêves et des mythes. Elle est caractérisée par la persévérance qui est un trait fondamental de ce qui est appelé dans la thèse de Durand *ixothyme*. L'antithèse ne constitue plus la symétrie des images mais la similitude. La persévérance se fait au niveau du rapprochement anatomique ou de celui des formes et des couleurs. Chez les épileptoïdes, la persévérance touche surtout les grands détails au niveau perceptif, expressif mais surtout interprétatif. Cette persévérance au niveau des grands détails peut se résumer dans un thème

Par exemple une première interprétation d'un détail de la planche⁸⁷ sera "tête de chien" et suivront d'autres interprétations dans d'autres planches qui s'en tiendront à peu près à la même catégorie du contenu sémantique : "tête de cheval", "tête de serpent", etc... Si le sujet décide d'aborder un autre thème, floral, géographique, etc., ce thème se reconnaîtra et se maintiendra pendant un bon moment.⁸⁸

Dans l'emboîtement des contenants et des contenus dans une obsession thématique, il est facile de passer de la mer au poisson, de l'avaleur à l'avalé, du vaisseau aquatique au berceau chtonien, de la caverne à la maison, puis de la coupe aux différents récipients. Cette persévérance thématique peut faire disparaître une probable confusion « entre le contenu et le contenant, entre le sens passif et le sens actif des verbes et des êtres ». Cette continuité de la substance dans l'action diminue de la valeur des qualifications adjectives et substantives car avec l'emboîtement, une intégration à l'infini s'installe entre les contenants et les contenus. L'abondance des images de la maison, de la terre et de l'intimité renvoie impérativement à l'attachement à la patrie.

La seconde structure est la conséquence de la première. C'est *la viscosité et l'adhésivité* du style de représentation. Le caractère visqueux des images est ce qui marque le régime Nocturne à savoir la glu, la colle. La persévérance des images introduit une résistance dans la fluidité des représentations, en d'autres termes, une seule représentation se rattache à plusieurs images dans de multiples domaines, à savoir perceptif, affectif, représentatif ou social.

La préoccupation religieuse est l'exemple par excellence de cette adhésivité, introduite souvent par des verbes tels que « rattacher, attacher, souder, lier, se rapprocher,

⁸⁷ Les planches du test psychologique d'Hermann Rorschach.

⁸⁸ DURAND, Gilbert, Op.cit., 1992 (1^{ère} Éd.1969), p 309.

Partie I : L'imaginaire, son évolution et ses constituants

suspendre, accoler, etc. », contrairement à la structure *schizomorphe* qui est dominée plus par les substantifs et les adjectifs que par le verbe. La structure *schizomorphe* est vague parce qu'elle s'appuie sur des images allégoriques alors que la structure de l'adhésivité nécessite une surabondance du verbe avec plus de précision pour éviter la confusion. Cette structure bannit toute forme de séparation en utilisant « *les prépositions "sur", "entre", "avec" et toutes les expressions qui cherchent à établir des liaisons avec des objets ou des figures logiquement séparées.* »⁸⁹

Cette structure qui appelle à lier et à diminuer l'intensité des différences est formée à partir d'un « euphémisme poussé à l'extrême que l'on nomme antiphrase. ». Un langage mystique qui transforme la chute en descente, les ténèbres en nuit, la tombe en demeure ou en berceau. L'expression présente à la fois « le péché et la rédemption ».

La troisième structure *mystique* se trouve dans *le réalisme sensoriel* des représentations. Elle traduit une vivacité des images. Des représentations mystiques qui marquent un repli et une réflexion intérieure, touchant la profondeur de l'esprit. Ce dernier est guidé dans la vie par l'intuition, une faculté et une aptitude « *à sentir les choses et les êtres* », c'est ce qui caractérise le « talent artistique ».

Dans cette structure, l'intuition ne fait pas que décrire les choses et les êtres de l'extérieur mais elle les anime. Une animation qui lui donne le caractère de reproduction au lieu de production.

Enfin la quatrième structure est cette tendance naturelle à « la mise en miniature », la gulliverisation de la représentation par excellence. L'intérêt est porté spécialement au détail, au détriment de l'ensemble. Cette tendance se manifeste dans la description minutieuse de l'aspect extérieur (anatomique, espace, chose, etc.), une persévération qui insiste sur le détail. Ce dernier « *devient le représentatif de l'ensemble* »⁹⁰. Dans la structure *mystique*, « *ce qui est inférieur prend la place du supérieur, les premiers deviennent les derniers, la puissance du poucet vient bafouer la force du géant et de l'ogre* »⁹¹. En d'autres termes, la figure de la litote est la plus adéquate pour représenter une énorme figure dans une toute petite image.

⁸⁹ Idem, p312.

⁹⁰ Tel le sel et l'or, une infime quantité qui donne de la valeur à une substance plus vaste, ou aussi comme « *le jardin miniature du temple shintoïste est un microcosme plein de profondes significations sentimentales.* » DURAND, Gilbert, Op.cit., 1992 (1^{ère} Éd.1969), p318

⁹¹ Idem, p 317.

Partie I : L'imaginaire, son évolution et ses constituants

C'est ce qui explique, plus généralement, que le sentiment de la nature et son expression picturale, musicale ou littéraire soit toujours mysticité : la nature "immense" ne s'appréhende et ne s'exprime que gulliversiée, que réduite – ou induite ! – à un élément allusif qui la résume et ainsi la concentre, la transforme en une substance intime.⁹²

Si dans les structures du régime Diurne, les figures gigantesques sont favorisées, celles du régime nocturne privilégient le monde en miniature, une représentation lilliputienne. Dans le régime Nocturne, quatre structures mystiques de l'imaginaire sont à noter : la persévération, illustrée par la double négation et les symboles de l'emboîtement. La viscosité qui par le processus de l'euphémisation s'affirme, l'adhésion aux choses et aux êtres prend de l'ampleur. L'antiphrase exclue la séparation qui régit le régime de l'antithèse. La vitalité des images apparaît dans une structure plus concrète, celle du réalisme sensoriel qui explore l'intimité des objets et des êtres. Enfin, la structure de gulliverisation à travers la représentation du monde en miniature en renversant les valeurs des images.

Les images nocturnes se concentrent sur l'emboîtement, l'intimité, « ces syntaxes d'inversion et de répétition ». L'imagination avantage le continu retour à travers l'intimité de la descente, mais aussi à travers les symboles cycliques qui met en valeur le mythe du retour.

2. Le symbolisme bestial

La représentation des animaux est la plus répandue des images. L'individu y est confronté dès l'enfance dans les contes ainsi que dans les rêves et à travers les jouets et ce avant même de les voir. Des animaux aussi bien réels que des créatures fantastiques, « *on constate qu'il existe toute une mythologie fabuleuse des mœurs animales que l'observation ne pourra que contredire* »⁹³

Dans l'imaginaire de l'individu, voire d'une communauté, la ruse est attribuée au renard, le feu à la salamandre, le changement de peau au serpent, cependant ces archétypes ne sont qu'approximatifs auxquels s'ajoutent les animaux des légendes et des mythes tel que le Sphinx, une créature liée directement à l'inceste d'Œdipe.

⁹² Ibid., p319.

⁹³ DURAND, Gilbert, Op.cit., 1992 (1^{ère} Éd.1969), p72

Partie I : L'imaginaire, son évolution et ses constituants

Auparavant il nous faut préciser ce point : outre sa signification archétypale et générale, l'animal est susceptible d'être surdéterminé par des caractères particuliers ne se rattachant pas directement à l'animalité. Par exemple le serpent et l'oiseau, [...] les capitales significations, ne sont pour ainsi dire animaux qu'en deuxième instance ; ce qui prime en eux ce sont les qualités qui ne sont pas proprement animales : l'enfouissement et le changement de peau que le serpent partage avec la graine, l'ascension et le vol que l'oiseau partage avec la flèche. Cet exemple nous fait toucher une difficulté essentielle de l'archétypologie : l'enchevêtrement des motivations qui provoque toujours une polyvalence sémantique au niveau de l'objet symbolique⁹⁴

Chez Jung dans *Métamorphoses et symboles de la libido*⁹⁵, les symboles de l'oiseau, le poisson, le serpent sont des représentations sexuelles auxquels il ajoute le taureau, le sanglier, le bouc, le bélier, l'âne et le cheval. L'interprétation des symboles thériomorphes devient difficile car des animaux réels et des monstres imaginaires se mélangent sans avoir la même forme ni la même fonction. Au-delà des symboles du péché et de la chute développés par la psychanalyse, une forme dynamique se dégage du monde.

2.1. La représentation de l'oiseau

L'oiseau dans sa représentation symbolique est attribué à l'ascension par référence à l'aile. Un rapport de verticalité qui touche la plupart des rituels dans différentes cultures. L'image d'une élévation traduit tant le rapprochement de la mort que celui de l'immortalité. Ce rapport d'ascension est apparent dans la Bible⁹⁶, dans le *Paradis* de Dante⁹⁷, dans *Le Livre des morts des anciens égyptiens*⁹⁸, et quand « Mahomet voit s'élever l'âme des justes »⁹⁹, etc.

Cette ascension suppose la présence de la chute. Atteindre le ciel, c'est parvenir à l'immortalité. Une tentation qui se fait au risque de ne jamais accéder à l'objectif visé. Les images de l'échelle, de l'escalier, de l'aile qui mènent au monde céleste, qui

⁹⁴ Idem, p73

⁹⁵ JUNG, Carl Gustav, *Métamorphoses et symboles de la libido*. Paris, Montaigne, 1932. P 173.

⁹⁶ La vision d'une échelle : « Il fit un rêve : une échelle était appuyée sur la terre et son sommet touchait le ciel ; des anges de Dieu montaient et descendaient par cette échelle » : La Genèse. XXVIII, 12.

⁹⁷ « Mais dis-moi : tout heureux qu'ici vous êtes/Ne désirez-vous pas un lieu plus haut/ pour plus de vision, plus d'amour » DANTE, Alighieri, *Œuvre complète*, Paris, LGF, 2013. Paradis III, p 893.

⁹⁸ PIERRET, Paul, *Le Livre des morts des anciens égyptiens*, (traduction complète d'après le papyrus de Turin et les manuscrits du Louvre), Paris : Erneste Leroux, 1882.

⁹⁹ DURAND, Gilbert, Op.cit., 1992 (1^{ère} Éd.1969), P 140

Partie I : L'imaginaire, son évolution et ses constituants

transportent l'être d'un monde à un autre affronte les représentations de la chute, à savoir la Gueule, le gouffre, la tombe, etc.

L'oiseau peut symboliser un état d'esprit. Il est considéré comme symbole de légèreté dans la culture musulmane, il permet à l'âme d'accéder au Paradis « *l'âme n'accédera que dans la mesure où, se délivrant des pesanteurs humaines, elle parviendra à voler jusque-là. D'où encore l'idée que l'âme elle-même est un oiseau* »¹⁰⁰. Le mot "oiseau" est considéré comme étant le destin de la personne « *Au cou de chaque homme nous avons attaché son oiseau* »¹⁰¹

Le Prophète dans *Le Silence de Mahomet* rêvait souvent des oiseaux, «... *des rêves étranges le tourmentaient. Parfois, il volait avec les oiseaux...* »¹⁰². Une sensation de liberté se sent chez le personnage, racontée par sa femme Khadidja. L'image de l'oiseau hante l'esprit des personnages de Salim Bachi, elle est toujours présente dans son écriture.

Je connais le ciel après l'enfer. J'eusse pu mourir content, cette nuit-là. Je flottais. Dans une bulle. *Je n'ai plus de corps*. Libéré de l'attraction terrestre. Éthéré. *Je n'ai plus de corps*. Louis Bergagna, je t'ai donné cette expérience quand, au milieu de l'Amazonie, tu planais tel un oiseau, te mirant dans son œil. Et le monde te semblait beau, et frais, et neuf.¹⁰³

Dans ce passage, l'auteur raconte la sensation de légèreté du personnage. D'abord, il flottait, perdant tout contact avec le monde terrestre, perdant même son corps dans une apesanteur agréable. L'auteur compare ce vol à celui d'un oiseau ; une expérience personnelle qui se manifeste à travers la vie de Louis Bergagna, le personnage de son roman, *La Kahéna*¹⁰⁴.

2.2. Le serpent et ses différents symboles

Le serpent est une des représentations la plus répandue dans l'imaginaire universel. La mythologie renforce cette image en mettant en valeur la polyvalence des symboles qui entoure ce reptile. Une multiplicité archétypale des symboles du serpent ne fait qu'accroître les significations et accumuler les contradictions. Durand affirme que le

¹⁰⁰ CHEVALIER, Jean, GHEERBRANT, Alain *Dictionnaire des symboles, mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*. France : Robert Laffont S.A (Jupiter), 1969. P696.

¹⁰¹ Idem, p696. (Coran, XVII, 13)

¹⁰² BACHI, Salim, *Le Silence de Mahomet*, Paris, Gallimard, 2008, p 20.

¹⁰³ BACHI, Salim, *Autoportrait avec Grenade*, Monaco, Éditions du Rocher, 2005, Pp 73-74

¹⁰⁴ BACHI, Salim, *La Kahéna*, Paris, Gallimard, 2003.

Partie I : L'imaginaire, son évolution et ses constituants

serpent se présente en triple symbole : le symbole de la transformation temporelle, celui de la fécondité, et enfin le symbole de la pérennité ancestrale.

Le symbole de la transformation temporelle selon Durand se trouve surtout dans le changement de peau tout en restant intègre. Le serpent est l'image qui orne aussi bien le régime Diurne que Nocturne. Il incarne le côté obscur qui renforce la représentation dans le premier régime, « différents symboles thériomorphes du bestiaire lunaire » lui sont attribués. C'est l'image par excellence de l'animal métamorphose qui suit le rythme de l'astre (la lune) pour apparaître et disparaître, doté toujours d'une nouvelle peau.

Dans la culture chinoise, le serpent comme le Dragon sont le symbole du renouvellement de la vie. C'est à la fois, ce qui donne et reprend la vie si nous nous référons aux vertus médicales du venin de serpent, il est à la fois le poison et l'antidote. Il accumule les attributions contraires comme gardien et voleur, « faste et néfaste » qu'il partage avec d'autres animaux tels que l'oiseau et le Phénix.

La fécondité est le deuxième symbole que peut représenter le serpent dans une pensée imageante. Il assure le mythe de l'éternel retour. Dans différentes cultures, il est considéré comme protecteur des portes¹⁰⁵ et porteur d'enfants¹⁰⁶. S'il représente la vie à naître, il est aussi protecteur de ceux qui donnent cette vie, en assurant leur pérennité.

Le symbole de pérennité ancestrale se manifeste surtout à travers le mystère de la mort dont il est le gardien. Considéré dans les travaux de Durand comme une « bête chtonienne et funéraire par excellence », il détient les secrets du monde souterrain et ceux d'outre-tombe. Dans les anciennes civilisations, en particulier la civilisation égyptienne, il est considéré comme une créature magique qui garde les esprits des morts. Plusieurs héros¹⁰⁷ accèdent à l'immortalité après l'avoir vaincu vu qu'il possède les secrets de la mort et du temps.

¹⁰⁵ Durand explique dans son travail (1992) à la page 366 que dans la tradition indoue, le Naga, protecteur de Bouddha, est le gardien de l'énergie vitale qui se trouve dans les eaux, fertilisantes en particulier.

¹⁰⁶ Au Togo et au Guatemala, la tradition stipule que « *c'est le serpent qui va chercher les enfants pour les faire naître dans les demeures d'hommes* ». DURAND, Gilbert, Op.cit., 1992 (1^{ère} Éd.1969), p 366.

¹⁰⁷ Indra, roi des dieux et seigneur du ciel dans la mythologie védique de l'Inde, tue Vritra, un démon qui avait la forme d'un serpent ou d'un dragon et qui faisait obstacle à l'accès aux eaux. Il y a aussi Krishna qui domine Nysamba "fille du roi des serpents", ce qui permet à plusieurs héros mythiques d'accéder « à l'immortalité » Ibid, Pp368/369

Partie I : L'imaginaire, son évolution et ses constituants

Les symboles que dégage le serpent sont positifs. Il est l'obstacle à franchir, l'énigme à résoudre pour vaincre la mort. La transformation temporelle, la fécondité et la pérennité ancestrale marquent le mythe de l'éternel retour.

L'exemple qui illustre cette figure est la légende de la fée Mélusine. Une femme condamnée par sa mère à être mi-serpent mi-humaine le samedi de chaque semaine. Une punition pour avoir comploté contre son père. Elle s'est mariée avec un noble et riche homme et, après lui avoir fait promettre de ne jamais tenter de la voir un samedi, elle lui a donné une descendance digne d'une grande lignée. Elle a élevé ses enfants avec sagesse et a aidé son mari à construire des monuments immenses. Un croisement de deux faces de la même personne présente à la fois un monstre et une âme généreuse. En quittant son foyer après la trahison de son mari, elle prend la forme d'un serpent ailé.

Dans *Tuez-les tous*, le personnage est comparé à une créature de la mythologie grecque : Protée. « ... il avait repris une peau de serpent, il était redevenu Protée et Personne, les deux parures consanguines... »¹⁰⁸. Deux figures sont présentes : Protée et Personne. La première représente le fils de Poséidon qui a la possibilité de se métamorphoser en n'importe quelle créature. Le personnage se voit comme étant « une divinité », qui peut se métamorphoser en mettant la peau de serpent, devenant mi-homme mi-serpent, il trompera les gens par son côté gentil et dangereux, humain et cruel à la fois. « Remarquons une fois encore que l'archaïcité du mythe littérisé souligne une prééminence des rapports homme-animal »¹⁰⁹. La seconde est celle de Personne, le nom qu'utilise Ulysse pour tromper le Cyclope. Le personnage de Salim Bachi est décrit comme une personne gentille, rusée et cruelle à la fois. Les personnages mythiques constituent une source à laquelle se réfère l'auteur pour renforcer l'image de son protagoniste. « Un mythe est une histoire vraie qui s'est passée au commencement du temps et qui sert de modèle aux comportements humains »¹¹⁰

... et j'avais abandonné mon enfance et mes illusions en sortant de ma cellule, j'avais délaissé ma peau de serpent sur mon lit de métal rien dans les poches mains vides et tête farcie de théories

¹⁰⁸ BACHI, Salim, *Tuez-les tous*, Paris, Gallimard, 2006, p76.

¹⁰⁹ SIGANOS, André, *Mythe et écriture. La nostalgie de l'archaïque*. Paris : PUF, Coll. « Écriture ». 1999 p.54

¹¹⁰ ELIADE, Mircea *Mythes, rêves et mystères*. Paris, Gallimard. 1957, Pp. 21-22

Partie I : L'imaginaire, son évolution et ses constituants

subtiles sur les raisons du déclin de l'Orient mon mirage que je ne connaîtrais jamais et qui me hantais...¹¹¹

Comme dans la plupart des écrits de Salim Bachi, la présence bestiaire est toujours présente. L'oiseau et le serpent sont les images les plus employées. La représentation du serpent dans ce passage symbolise la transformation du protagoniste ; le changement de peau symbolise un changement de situations. En sortant de prison, Khaled Kelkal est conscient de son changement. Dans un autre passage, il se décrit tout en gardant l'image de ce reptile et en l'associant au diable : « *j'en ai rêvé à force de m'entendre dire que j'étais un animal tropical un serpent ou le diable* »¹¹².

2.3. De l'animal réel à l'animal mythique

Le monde bestiaire dans le régime Diurne introduit un univers chaotique. En plus de l'oiseau et du serpent, d'autres animaux introduisent les symboles de la chute et du péché. Ce monde bestiaire fait partie du schème¹¹³ de l'animé. Si le symbole du serpent varie entre une image positive et une autre négative, les insectes, tels que les fourmis, les vers, l'araignée, etc., sont considérés comme des larves. Un schème péjoratif qui met en exergue un monde anarchique. Les sauterelles et les grenouilles, présages de malheur, en particulier chez les Égyptiens dans l'*Apocalypse*¹¹⁴. Une représentation terrifiante de la destruction d'un monde. Cette agitation est ce qui caractérise l'archétype du chaos : la représentation par excellence de l'Enfer.

Le régime Diurne implique le jour, le soleil et la lumière. Le cheval est l'animal qui est à la fois la représentation des enfers, du monde souterrain (chthonien), du tonnerre et des mythes solaires. Des mythes et des légendes qui mettent en œuvre un thème affectif, celui de la peur devant la fuite du temps.

L'importance du cheval dans le monde chthonien est représentée par l'image de la monture de Hadès et de Poséidon dans la mythologie grecque. Mais aussi à travers Arion le cheval d'Adraste. D'autres cultures associent le cheval à l'incarnation du mal et à la mort : « *Et voici qu'apparut à mes yeux un cheval verdâtre. Celui qui le montait, on le*

¹¹¹ BACHI, Salim, *Moi, Khaled Kelkal*, Paris, Grasset. 2012. P 113.

¹¹² Idem, p 110.

¹¹³ Ce qui constitue un ensemble d'une structure. En psychologie, il constitue les structures mentales sous-jacentes. En philosophie, chez Kant en particulier, c'est la représentation qui lie un concept et les données de la perception.

¹¹⁴ *Apocalypse*, IX, 3 et 7 ; XVI, 13.

Partie I : L'imaginaire, son évolution et ses constituants

*nomme : la Mort ; et l'Hadès le suivait. Alors, on leur donna pouvoir sur le quart de la terre, pour exterminer par l'épée, par la faim, par la peste, et par les fauves de la terre »*¹¹⁵

Cette vision sinistre et néfaste caractérise aussi les croyances, les rites, les contes, les légendes et la littérature orale des sociétés anglo-saxonnes. Voir un cheval en rêve est un présage d'une mort prochaine. Chez Eschyle, le poète tragique grec, la mort chevauche une monture noire.

De multiples créatures se rapprochent de cette représentation du désastre et du mal, comme celle des « filles Mara ». Dans la version indienne, c'est le démon qui tente Bouddha, mais c'est un mauvais esprit dans le folklore nordique qui vient chevaucher la poitrine de la personne qui dort afin qu'elle suffoque et qu'elle soit en proie des cauchemars. Cette dernière représentation partage plusieurs traits avec Hécate¹¹⁶ d'Hésiode. Décrite comme déesse de la lune noire et des ténèbres, patronne des cavaliers, maîtresse de la folie et du somnambulisme, de l'angoisse nocturne et des cauchemars. Elle peut prendre différentes apparences : jument, chienne, louve, etc. Dans le même cadre de rassemblement entre le cheval et l'influence néfaste, les Walkyries, « femmes centaures qui enlèvent les âmes », font partie de cette catégorie.

Durand a multiplié les exemples sur le cheval, que ce soit le cheval solaire ou le cheval chtonien. Le premier se rapporte facilement au deuxième, sachant que le soleil outre la lumière et sa chaleur, il peut être destructeur en causant la sécheresse. Durand évoque Surya¹¹⁷, Hélios¹¹⁸, Freyr¹¹⁹ et Josias¹²⁰ qui, d'une manière ou d'une autre, à travers différentes cultures, s'associent à des chevaux. « *C'est cette motivation par l'itinéraire qui explique l'indifférente liaison du cheval avec le soleil ou la lune : les*

¹¹⁵Apocalypse, VI, 8.

¹¹⁶ Une déesse considérée comme bienfaitrice avant Hésiode, le poète grec du VIII^e siècle av. J- C.

¹¹⁷ Dieu-Soleil du temple hindou. Se déplaçant dans un char, tiré par un cheval à sept têtes.

¹¹⁸ Dieu du soleil et de la lumière, il conduit un char tiré par de fougueux coursiers, « et les Rhodiens sacrifient des chevaux à Hélios » DURAND, Gilbert, Op.cit., 1992, (1^{ère} Éd.1969), p81.

¹¹⁹ Dieu solaire scandinave, « *il a pouvoir sur la pluie et sur l'éclat du soleil et, par là, sur les fruits de la terre, et il est bon de l'invoquer pour la prospérité et pour la paix. Il a aussi pouvoir sur la fortune des hommes.* » STURLUSON, Snorri, *L'Edda. Récits de mythologie nordique*, trad. DILLMANN, François-Xavier, Paris, Gallimard, 1991, p 56.

¹²⁰ XVI^{ème} roi de Juda. « *Il fit disparaître de l'entrée de la maison de l'Eternel les chevaux que les rois de Juda avaient consacrés au soleil, près de la chambre de l'eunuque Natân-Mélec qui se trouvait dans les annexes, et il brûla au feu les chars du soleil.* » La Bible, Les livres des rois 1, XXIII, 11.

Partie I : L'imaginaire, son évolution et ses constituants

déeses lunaires des Grecs, des Scandinaves, des Perses voyagent sur des véhicules traînés par des chevaux.»¹²¹.

Même si le cheval change régulièrement d'appartenance, d'un cheval solaire à un cheval chtonien ou un cheval aquatique, il reste le symbole de la fuite du temps. Des représentations qui varient entre ténèbres et infernal. Autant de créatures fantastiques telles que Pégase et Centaures peuplent l'imaginaire collectif.

Dans son travail¹²², Salomon Reinach associe le cheval au tonnerre, au bruit de ses sabots. Dans un imaginaire collectif, que ce soit le folklore ou le mythe, la croyance populaire imagine le bruit du tonnerre en l'image de cet animal au galop.

Le taureau joue le même rôle imaginaire que le cheval. Il est aussi chtonien et appartient à un symbole astral, lunaire soit-il ou solaire. La forme du taureau caractérise un nombre important de dieux lunaires tels qu'Osiris¹²³, Sin¹²⁴, portant des cornes en forme de croissants qui symbolisent le déclin de la lune. Dans la culture indienne, le taureau Nandin est le monstre de Shiva ou de Kali Durga selon Zimmer¹²⁵, ce monstre représente cette phase destructrice du temps lunaire.

¹²¹ DURAND, Gilbert, Op.cit., 1992, (1^{ère} Éd.1969) Pp81-82.

¹²² REINACH, Salomon, *Cultes, Mythes, Religions*, (5 vol). Paris, Leroux, 1905-1912. Cité dans DURAND, Gilbert, Op.cit., 1992, (1^{ère} Éd.1969), P84.

¹²³Un Dieu égyptien de la végétation, époux d'Isis et père d'Horus. Sa mort et sa résurrection l'ont transformé en Dieu sauveur qui protège les morts dans l'au-delà. « *Dieu agraire, à l'origine, incarnant les forces immortelles, [...] Osiris est représenté comme un dieu étroitement gainé (la « gaine » évoquant l'écorce de l'arbre, qui donne au dieu des forces de renaissance végétale.). Il est coiffé de la haute mitre blanche, parfois flanquée de deux grandes plumes d'autruche. [...] Osiris, fils de Geb et Nout, était le roi de la terre, un roi aimé, qui avait enseigné aux hommes l'agriculture et les arts. Mais il était jalouxé par son frère Seth : celui-ci « lia » Osiris, le « tua » et jeta son cadavre dans l'eau du Nil. Les dieux furent dans l'affliction ; alors Isis (sa sœur-épouse) et Nephthys (la femme de Seth), après avoir exprimé leur chagrin dans de grandes lamentations, se mirent en quête de la dépouille d'Osiris, en suite sa mère Nout, pour sauver le corps de son fils de la putréfaction. "lie" à nouveau ses os, replace son cœur dans son corps et le lui remet la tête (actes symboliques d'une nouvelle naissance). Le dieu Rê anime le corps reconstitué, assurant ainsi définitivement sa vie nouvelle. Du dieu ressuscité Iris conçoit Horus, qu'elle élève secrètement dans les marais de Chemmis, afin que l'enfant échappe à la vindicte de son oncle Seth. Devenu adolescent, Horus veut venger son père et provoque Seth en combat singulier. Seth arrache l'œil d'Horus et celui-ci émascule son rival (ainsi la trahison et la méchanceté demeurent-elles stériles). Horus donne l'œil retrouvé à son père, qui recouvre ainsi la vue [...] L'assemblée des dieux se réunit alors et proclame juste la cause d'Horus, qui monte sur le trône d'Osiris, devenant ainsi roi de la terre. Quant à Osiris, il allait régner désormais dans le monde souterrain, protégeant les défunts et assurant leur survie. ».*

¹²⁴ Le grand Dieu Mésopotamie, un dieu lunaire, issu d'une famille royale babylonienne ou assyrienne. Son nom signifie le chiffre trente. Un chiffre qui représente les jours du mois dont il est gardien.

¹²⁵ ZIMMER, Heinrich, *Mythes et symboles dans l'art et la civilisation de l'Inde*, Paris, Payot, 1951, p71.

Partie I : L'imaginaire, son évolution et ses constituants

La représentation aquatique du taureau est aussi présente que celle du cheval. Si cette dernière s'apparente à Poséidon et son fils Pégase, celle du taureau est représentée par l'image d'« Achélaos¹²⁶, dieu de la rivière ». L'image du taureau des eaux est présente aussi dans la mythologie nordique (Ecosse, Allemagne, les pays Baltes). Le taureau du tonnerre, que ce soit dans l'ancienne culture phénicienne ou indienne, il est associé aux catastrophes climatiques et aux puissances météorologiques : orage, vent, ouragan, foudre, etc.

C'est toujours une angoisse qui motive l'un ou l'autre [le symbolisme taurin et le symbolisme équestre], et spécialement une angoisse devant le "mauvais temps" météorologique. Cette angoisse est surdéterminée par tous les périls incidents : la mort, la guerre, l'inondation, la fuite des astres et des jours, le grondement du tonnerre et l'ouragan... Son vecteur essentiel est bien le schème de l'animation. Cheval et taureau ne sont que les symboles, culturellement frappants, qui renvoient à l'alerte et à la fuite de l'animal humain devant l'animé en général.¹²⁷

À ces animaux s'ajoutent le chacal, l'autruche, les hiboux et les loups. Considérés aussi comme l'incarnation des « esprits néfastes ». Une autre piste pour des symboles thériomorphes qui met en valeur le sens négatif de la représentation de ces animaux.

Chez le loup et le lion, la gueule est la représentation majeure de la férocité, illustrée par les dents prêtes à mordre. Une bouche qui mène aux ténèbres. Un important archétype de l'animalité marquant l'agitation, l'agressivité et les différents cris inquiétants. Une image qui renvoie dans la plupart du temps à l'ogre Kronos. Représenté dans les contes et les anciens récits comme celui du petit chaperon rouge et Ysengrin dans *Le roman de Renart*, le loup est l'animal le plus féroce selon l'imaginaire collectif, symbole de panique, de châtiment et de menace, l'image du « Grand Méchant loup » est toujours présente dans les esprits des petits avant les grands.

Dans la tradition nordique les loups symbolisent la mort cosmique ; ils sont dévoreurs d'astres. Dans les Eddas, ce sont deux loups Sköll¹²⁸ et Hali, fils d'une géante, et également le loup

¹²⁶ Achélaos ou Achéloos « Dieu d'une rivière du nord de la Grèce. Il était le fils d'Océan et de Téthys, Achéloos lutta avec Héraclès pour la main de Déjanire, mais, en dépit de sa capacité à se métamorphoser, il fut vaincu. Ayant pris la forme d'un taureau, Héraclès lui arracha une de ses cornes. » GRANT, Michael, HAZEL, John, *Dictionnaire de la mythologie*, Paris, Marabout, 1997.

¹²⁷ DURAND, Gilbert, Op.cit. 1992. (1^{ère} Éd.1969), P88.

¹²⁸ « Le Très Haut répondit : "Ce sont deux loups. Celui qui le poursuit s'appelle Skoll ; il remplit d'effroi le soleil et il finira aussi par l'attraper. Celui qui court devant lui s'appelle Hati, fils de Hrodvitnir ; il veut attraper la lune, et c'est aussi ce qui arrivera" » STURLUSON, Snorri, Op.cit., p 41.

Partie I : L'imaginaire, son évolution et ses constituants

Fenrir¹²⁹ qui pourchassent le soleil et la lune. À la fin du monde, Fenrir dévorera le soleil, tandis qu'un autre loup, Managarm¹³⁰, en fera autant de la lune¹³¹

Ce qui égale ou se rapproche le plus du symbole du loup est le chien, considéré dans certaines cultures comme symbole de trépas. Anubis dans le panthéon égyptien est le dieu des enfers qui est souvent assimilé à Cerbère, le gardien des enfers dans la mythologie grecque. Il est comme le loup chtonien associé au tremblement de terre.

Le lion, le tigre et le jaguar dans certaines civilisations mettent en œuvre la même représentation que le loup. Le roi des animaux par exemple renvoie en Inde à Vishnou qui est « *le Terrible, le Tout puissant, l'immense, flamboie dans toutes les directions, gloire soit à l'homme-lion effroyable.* »¹³².

L'éclipse apparaît dans l'imagination comme une destruction de l'astre solaire par morsure. L'acte de consumer le soleil et la lune est souvent le produit d'animaux tels que les loups chez les mexicains, les jaguars chez les indiens, les Maures et en Caraïbes, un chien ou un dragon, voire un crapaud chez les chinois.

La destruction du soleil, en l'image d'un animal dévorant, est la représentation par excellence de l'instabilité du temps chez Durand. Cet animal dévorant est le modèle de tous les ogres de la civilisation européenne. Une image obsédante d'un monstre dévorant, une créature dotée d'une bouche ouverte, très grande aux mille dents. Ouverte tel un gouffre qui aspire vers les ténèbres des enfers.

Le thème bestiaire représente un changement dans le temps face à la mort dévorante. Le monde des animaux véhicule des thèmes négatifs. Autre que l'oiseau, les reptiles, les loups, le lion, le taureau, le cheval ; l'ogre est l'image par excellence d'une créature surnaturelle qui met en exergue le côté néfaste du monde bestiaire, à savoir la

¹²⁹« À l'est habit la vieille
Dans la Forêt de fer,
Et là elle met au monde
Les enfants de Fenrir.
Parmi eux tous,
L'un deviendra,
Sous la forme d'un monstre,
De l'astre le destructeur. » Idem, p 42

¹³⁰« On raconte qu'un membre de cette race, appelé Managarm ("chien de lune"), deviendra très puissant. Il se rassasiera du sang de tous les hommes à l'agonie, puis il dévorera la lune et aspergera de sang le ciel et l'air tout entier. ». Ibid., p41.

¹³¹DURAND, Gilbert, Op.cit., 1992, (1^{ère} Éd.1969) p92

¹³² Idem, p 93.

Partie I : L'imaginaire, son évolution et ses constituants

chute et la destruction. Le thème de la mort et le temps qui fuit est introduit à travers le symbolisme thériomorphe sous-jacent.

3. La nuit comme symbole nyctomorphe

Les symboles nyctomorphes sont aussi nombreux que les symboles thériomorphes. La relation étroite qui lie la lumière aux ténèbres met en œuvre un champ vaste de lexèmes qui fait référence à la nuit. Ténèbres, noir, terrifiant, cauchemar, etc. représentent cet isomorphisme négatif des symboles.

Dans un espace immense qui sombre dans la nuit noire devient terrifiant. Les idées se perdent et le seul contact avec le monde extérieur est le son qui devient bruit. Et c'est à partir de là que le chaos s'installe. Le noir constitue chez les psychologues une porte ouverte à la dépression chez un sujet. L'obscurité est cet état qui crée une perturbation, elle fait perdre les repères et installe l'angoisse. Cette dernière puise sa source de la peur infantile qui devant un risque inattendu, le sujet panique. Cette peur est souvent le symbole de culpabilité, d'où l'intérêt de l'expression « se faire des idées noires » qui dit long sur l'état d'esprit d'un sujet.

Le noir possède une valeur négative qui, en plus de l'angoisse, représente le péché, la révolte, le jugement, l'enfer. Une image sombre d'un paysage nocturne ou d'un personnage habillé en noir forment un monde ténébreux. Le paysage crée une crise et l'habit noir marque l'esprit malveillant d'une personne. Dans le folklore universel, le personnage maléfique est toujours habillé en noir : Dark Vador dans *La guerre des étoiles*, Maléfique, la méchante sorcière dans *La Belle au bois dormant*, etc.

Un seul point noir peut engendrer d'autres qui en grandissant peuvent mettre le sujet dans une situation ténébreuse profonde. Dans certaines cultures, la nuit, qui est censée apporter la sérénité, le repos et le calme, est l'objet de terreur, d'angoisse et d'horreur. La tombée de la nuit est souvent l'heure où des animaux sauvages, des créatures monstrueuses et des esprits maléfiques errent pour s'emparer des corps et des âmes.

Aux Indes, la nuit noire, l'essence même du temps, est apparentée à Kâla, qui signifie la couleur noir, proche dans la prononciation de Kali, l'épouse de Shiva¹³³, la

¹³³ L'un des trois grands dieux de l'hindouisme avec Brahma et Vishnou. Il symbolise les forces de destruction, particulièrement le temps qui annihile tout et fait œuvre de régénération.

Partie I : L'imaginaire, son évolution et ses constituants

déesse de la mort, une divinité redoutable dans la croyance hindouiste. Durand ajoute que la période la plus difficile dans la tradition indienne est l'ère de Kali-Yuga : « l'âge des ténèbres » pendant laquelle la population n'a pas cessé de souffrir. Dans le récit¹³⁴ de Salim Bachi, il la compare au mois de carême : « *Ramadan était une divinité maléfique qui ressemblait à Kali et que nous envoyait Allah pour nous punir, croyants et incroyants* ».

3.1. La dichotomie lumière/ténèbres

La Nyx et La Nôtt sont deux figures de la nuit, la première figure est grecque tandis que la seconde est scandinave. Elles représentent le mal incarné avec leur descendance mais elles eurent aussi en parallèle une lueur de lumière. Nyx est une déesse de la nuit chez les grecs, l'une des plus anciennes divinités. Elle est sortie du Chaos en même temps que Gaia, Erèbe, Tartare et Eros. Elle a mis au monde les puissances les plus nuisibles au monde : Moros (le Sort), Hypnos (le Sommeil), Thanatos (la Mort), Némésis (la Vengeance), Oizys (la Détresse), Eris (la Discorde), Géras (la Vieillesse) et elle eut également avec son frère Erèbe, Héméra (le Jour). Son parcours ressemble énormément à celui de Nôtt dans la mythologie nordique¹³⁵. De la nuit sort les substances les plus maléfiques. Le Chaos ne fait qu'accentuer la valeur négative des ténèbres infernales.

Dans la nuit, quand le sens de la vue se perd, c'est celui de l'ouïe qui prend place. Et tous les sons deviennent des bruits dans le silence. «... l'obscurité est amplificatrice du bruit ». Le noir est associé souvent au diable, à l'aveuglement, à la haine comme celle vouée aux peuples « négroïdes », ou comme celle qu'Hitler nourrissait pour les juifs. Une noirceur particulière qui est assimilée à des types d'ethnies tels les Maures, les juifs, les païens et les impies.

Durand indique que dans la culture africaine, Faro est un Grand dieu des Bambara, une statue qui a la tête d'une femme blanche, alors que *Moussou Koroni* incarne le mal via la sorcellerie et symbolise l'obscurité. Cette dernière cause l'aveuglement.

¹³⁴ BACHI, Salim, *Dieu, Allah, moi et les autres*, Paris, Gallimard, 2017. P72

¹³⁵ « Il était un géant qui habitait aux Iotunheimar et qui s'appelait Norfi ou Narfi. Il avait une fille appelée Nôtt ("nuit") laquelle était noire et sombre, comme la race dont elle était issue. Elle fut mariée à Naglfari, et ils eurent un fils, qui fut appelé Aud. Ensuite elle fut mariée à Anar, et la fille qu'ils eurent fut appelée Iord ("terre"). En dernier lieu elle fut donnée en mariage à Delling, qui appartenait à la race des Ases : ils eurent un fils, qui fut appelé Dag ("jour") et qui était brillant et beau, à l'instar de son père. » STURLUSON, Snorri, Op.cit., p 40.

Partie I : L'imaginaire, son évolution et ses constituants

On constate d'ailleurs que de nombreuses valorisations négatives sont spontanément ajoutées par la conscience populaire à des qualificatifs tels que "borgne" ou "aveugle". Le sens moral vient sémantiquement doubler le sens propre. C'est pour cette raison que, dans les légendes comme dans les rêveries de l'imagination, l'inconscient est toujours représenté sous un aspect ténébreux, louche ou aveugle ¹³⁶

L'aveuglement symbolise la lucidité, la clairvoyance et l'agilité des autres sens car l'inconscient dans l'absence de la vue devient plus transparent. Dans un sens, l'aveuglement et la vieillesse, ajouter à cela la folie et le manque de signification, sont dans le régime Diurne, l'image d'un inconscient terne et dégradé, voire déchu. Les images proposées dans ce régime mettent l'état d'esprit d'un individu en perpétuel affrontement entre les ténèbres et la lumière, entre la clairvoyance et l'aveuglement, entre la folie et la lucidité.

3.2. La représentation symbolique du miroir

Cette ambivalence valorise négativement les représentations ténébreuses de façon à faire valoir « la solarisation bénéfique des images ». Dans l'imaginaire collectif, le héros est souvent accompagné de confident malveillant ou de conseiller satanique, caractérisé par ses habits noirs. Un personnage qui représente le côté sombre de chaque individu. Il marque une ressemblance pour pouvoir se rapprocher du héros. Il fait l'effet d'un écho dans l'âme tout en symbolisant le miroir. Les reflets projetés ne sont que les images incrustées par la conscience mais encore plus par l'inconscient. Les miroirs nous renvoient aussi à l'eau et le reflet qu'elle projette. Elle est le premier miroir sombre et profond. Il est caractérisé non seulement par le doublement des images de soi mais il reflète aussi le côté ténébreux de la conscience.

Les archétypes et les schèmes qui représentent le miroir ou le reflet du doublement sont le mythe d'Actéon et celui de Narcisse. Si le premier fut modelé par le centaure Chiron de façon à avoir une copie conforme pour apaiser ses chiens. Le deuxième c'est son reflet qui cause sa perte. C'est l'image de la femme qui revient dans les deux mythes causant la perte de l'un et de l'autre. Narcisse subit la colère d'une fille méprisée par ses soins qui invoqua Némésis, fille de Nyx (la nuit). Elle vengea toutes les filles qu'il a rejeté en lui condamnant à contempler son image reflétée par une source jusqu'à ce que mort

¹³⁶ DURAND, Gilbert, Op.cit. 1992, (1^{ère} Éd.1969), p 101.

Partie I : L'imaginaire, son évolution et ses constituants

s'en suivent. Le mythe d'Actéon¹³⁷ dévoile tous les symboles thériomorphes : l'eau, la chevelure, la femme maléfique, la lune, les cris et l'animal dévoreur dans une atmosphère dramatique négative.

Durand introduit le mythe mexicain de Tezcatlipoca pour expliquer l'importance du miroir. « *Tezcatlipoca. Le nom du dieu signifie miroir (tezcallt) fumant (popoca) ; c'est-à-dire miroir fait avec l'obsidienne volcanique, miroir qui mire le destin du monde.* »¹³⁸. Dans l'imaginaire populaire, il prend la forme d'un animal sauvage : le jaguar. Sa peau tachetée renvoie aux étoiles du ciel. Réputé d'avoir une seule jambe, l'autre ayant été dévorée par la terre, il représente dans la constellation la Grande Ourse du ciel nocturne. Considéré comme un dieu maléfique qui causa la mort des êtres humains dans des sacrifices pour la magie noire. Certaines civilisations comme la civilisation Maya le vénèrent comme étant dieu de la foudre. Dans d'autres, il est représenté avec un miroir sur la poitrine. A travers ce miroir, il peut voir l'invisible et être omniprésent, il peut lire les pensées les plus profondes et connaître les actions non avouées de l'être humain.

3.3. Les symboles aquatiques

L'eau est considérée aussi comme un miroir. Elle est souvent représentée comme hostile, néfaste et surtout noire. Cette couleur est tirée de différentes situations qui se rapportent à l'eau et marquent une destinée macabre. Même si l'individu ne peut s'en passer de ce liquide, il suscite une grande peur dans l'inconscient collectif. L'aspect ténébreux de l'eau renvoie parfois à l'inondation et la noyade. L'eau devient dans *Hamlet* par exemple le symbole du berceau de la mort. Un berceau qui accueille Ophélie pour son dernier voyage ou bien les larmes qui mettent en exergue le thème de la noyade. L'image d'un élément qui marque le désespoir.

L'eau qui coule symbolise le voyage sans retour, la fatalité, le temps qui fuit. Son irrévocabilité réside dans le fait qu'on ne peut revenir en arrière et remonter jusqu'à la source. Cette impossibilité de faire marche arrière crée une terreur chez le sujet. Dali représente dans un tableau¹³⁹ la liquéfaction du temps à travers des pendules qui coulent

¹³⁷ « Actéon surprend la toilette de la déesse qui, les cheveux défaits, se baigne et mire dans les eaux profondes d'une grotte ; effrayée par les clameurs des Nymphes, Artémis la déesse lunaire, métamorphose Actéon en animal, en cerf, et, maîtresse des chiens, lance la meute à la curée. Actéon est mis en pièce, lacéré, et ses restes dispersés. » DURAND, Gilbert, Op.cit. 1992, (1^{ère} Éd.1969), p110.

¹³⁸Idem, p103.

¹³⁹« La persistance de la mémoire », un tableau surréaliste de Dali Salvador, peint en 1931.

Partie I : L'imaginaire, son évolution et ses constituants

comme un liquide. Comme le cheval et le taureau, l'eau symbolise aussi la fuite du temps. L'archétype universel introduit l'image du dragon dans un processus qui lie les symboles thériomorphes et aquatiques. Il représente le tonnerre, la colère de l'eau et se présente comme le causeur de la mort. Le symbole de la créature aquatique dévorante telle qu'Echidna, mi-femme, mi-serpent, est trop présent. Elle est la mère de toutes les créatures monstrueuses : Chimère¹⁴⁰, Sphinx¹⁴¹, Gorgone¹⁴², Cerbère¹⁴³, Lion de Némée¹⁴⁴.

Le dragon, selon Durand, est la combinaison entre la bête de la nuit et celle de l'eau. Une combinaison qui crée l'archétype de la créature féroce, qui a l'aspect écailleux d'un serpent, bruyant comme le tonnerre au point de faire surgir le vacarme de l'eau, il est ténébreux et vorace dans l'imaginaire collectif.

L'eau est souvent introduite dans un contexte de tristesse. Elle s'apparente à l'adjectif infernal quand un séjour se fait aux fleuves Styx, Cocyte et Achéron, des fleuves de l'Enfer. Un endroit où l'image de lamentations est accompagnée d'une mort certaine. Le cauchemar de l'eau est souvent ce que Bachelard appelle une ophilisation, l'image d'une triste et sombre noyade, un engloutissement dans un gouffre noir comme la nuit.

Deux autres images se présentent à nous dans le thème aquatique des symboles nyctomorphes. La première représentation est la chevelure, la seconde image est celle du sang menstruel. La chevelure est une autre image qui s'ajoute aux symboles négatifs en l'occurrence de la fuite du temps. La chevelure flottante d'Ophélie ou la crinière des chevaux de Poséidon ondulent en suivant le mouvement de l'eau. Ce n'est ni la longueur, ni la forme de la chevelure qui caractérisent le temps mais l'image de l'ondulation de la chevelure. Cette image aquatique qui met en évidence l'onde, « une animation intime de

¹⁴⁰ Dans la mythologie grecque, c'est un monstre fabuleux, ayant la tête d'un lion, le ventre d'une chèvre et la queue d'un dragon.

¹⁴¹ Appelée aussi l'étrangleuse. C'est un monstre ailé qui a une tête de femme et un corps de lion. Connu dans l'œuvre de Sophocle, et associé en psychanalyse au complexe d'Œdipe.

¹⁴² Dans la mythologie grecque, c'est un monstre ailé aussi avec une tête de femme avec une chevelure de serpents. Elles sont trois : Méduse, Euryale et Sthéno.

¹⁴³ Chien monstrueux à trois têtes. Il est le gardien des Enfers, il dévorait toutes les créatures qui tentent de s'enfuir du royaume d'Hadès.

¹⁴⁴ Le lion qui fut tué par Héraclès dans l'accomplissement de son premier travail d'une liste de douze imposés par Eurysthée. Il était réputé d'avoir la peau dure qui ne peut être transpercée ni par le fer ni par l'airain.

Partie I : L'imaginaire, son évolution et ses constituants

l'eau » rappelle les sciences physiques où l'équation de la fréquence renvoie au temps qui dirige l'ondulation.

Le sang menstruel est lié dans plusieurs cultures à la lune. Dans le travail de Durand, il renvoie à l'eau puisque le liquide est la substance des menstrues. Un archétype qui rassemble « l'élément aquatique et néfaste du sang ». L'eau se rapporte généralement à la lune, y compris les menstrues, relevant d'un cycle mensuel. La lune représente la mort et la féminité et par cette dernière qu'elle se lie à l'élément aquatique. La disparition de la lune chaque mois chez plusieurs peuples relève de la mort. La lune s'efface du ciel trois jours pendant lesquels les peuples imaginent qu'elle est dévorée par une créature monstrueuse. Contrairement au soleil qui ne s'absente que le temps d'une éclipse.

En Afrique, cette période menstruelle est associée à Mousso-Koroni. Comme Kali en Inde, elle est considérée comme la sorcière-mère « *de l'infécondité momentanée des femmes* », une période où la femme est considérée comme impure. Dans la plupart des religions, il est interdit de s'en approcher pendant ses règles car elle peut souiller tout ce qu'elle touche par son impureté. Certaines croyances¹⁴⁵ vont jusqu'à lui interdire de toucher à certaines nourritures. Le sang est perçu comme une « eau sombre ». La femme connaît une chute de position, d'importance et de situation pendant ses menstrues. Quand cette eau noire qui n'est que le sang, échappe des veines cause la perte de celui qui la perde, un autre aspect de la mort émerge et valorise la fuite du temps. Une temporalité caractérisée par son aspect sanglant et sombre met en valeur le schème de la chute dans un monde géré par la lune et déterminé par la femme fatale.

La lune associée à l'eau met la féminisation en évidence avec le cycle menstruel. Ce dernier est considéré par les Maori, un Peuple polynésien de la Nouvelle-Zélande, comme une « maladie lunaire ». Dans d'autres cultures, la lune se transforme en une belle jeune fille séductrice et chasseresse redoutable. Les manifestations thériomorphes mettent

¹⁴⁵Il est à remarquer que cet impérialiste tabou a un caractère plus gynécologique que sexuel : non seulement sont interdits en période des règles, mais encore il est interdit de rester dans l'entourage d'une femme réglée. Aux époques menstruelles on isole les femmes dans les huttes, et la femme ne doit même pas toucher la nourriture qu'elle absorbe. De nos jours encore les paysans européens ne permettent pas à une femme « indisposée » de toucher au beurre, au lait, au vin ou à la viande, de peur que ces aliments ne deviennent impropres à la consommation. Des interdits semblables peuvent être relevés dans La Bible, les lois de Manu ou le Talmud. » DURAND, Gilbert, Op.cit., 1992. (1^{ère} Éd.1969), P 119.

Partie I : L'imaginaire, son évolution et ses constituants

en œuvre l'archétype de la femme fatale. Cette dernière se manifeste dans la mythologie féminine à travers des monstres thériomorphes tels que le Sphinx et les Sirènes.

La femme fatale peut être représentée par la femme cruelle qui ne ménage aucun effort pour arriver à ses fins, une magicienne qui pratique la magie noire ou bien à travers l'image de la mère terrible. Cette dernière se concrétise à travers l'image de Jocaste dans le champ de la psychanalyse ou Olympias la mère d'Alexandre le Grand. Elle est symbolisée par l'araignée dans le monde thériomorphe. Cet animal marque la féminité et détermine sa négativité par sa présence dans le noir. Elle est féroce, très agile et tient facilement ses proies dans sa toile. Une toile qui symbolise dans le travail de Durand le Destin. Dès qu'un individu est pris dans les filets d'une araignée, il est difficile de s'en débarrasser. L'interprétation classique indique que l'araignée « *représente le symbole de la mère revêche qui a réussi à emprisonner l'enfant dans les mailles de son réseau* »¹⁴⁶

La pieuvre remplace l'image de l'araignée dans le monde aquatique. Elle symbolise aussi bien la fatalité que la puissance néfaste et féminine. L'archétype de l'animal liant de par ses tentacules son destin à un autre. Cette image ne se rapproche pas seulement de celle de l'araignée mais elle renvoie aussi à celle de Scylla et des Sirènes. Ce qui les réunit c'est bien l'élément aquatique et la chevelure qui renforce l'image de la « féminité fatale et thériomorphe ».

Il se dégage de la chevelure, de l'araignée et de la pieuvre un élément commun : le fil. Un élément qui symbolise aussi la destinée humaine, il représente ce lien d'attachement au temps ainsi que le détachement qui mène aux dangers, aux difficultés, voire à la mort. Ce lien par le schème du liage ne prend pas en considération que le fil mais aussi la corde, les lacets, les nœuds. Des liens qui se rapportent à la mort : une chute connue.

4. La chute dans l'imaginaire collectif

La chute est ce qui constitue la principale angoisse humaine dans l'imaginaire. Considérée comme un symbole *catamorphe* dans le travail de Durand. Une chute qui prend différentes formes à commencer par celle de la naissance. La première expérience d'un nouveau-né est cette chute qui lui permet de venir au monde. Un changement, un

¹⁴⁶Idem, p 116.

Partie I : L'imaginaire, son évolution et ses constituants

déplacement rapide vers le bas qui peut susciter le vertige quand la chute est brutale. Quand elle est liée à la rapidité du mouvement en direction des ténèbres, sa valeur est négative, aboutissant à un cauchemar dans lequel l'ascension devient de plus en plus difficile. La chute réduit la cadence du temps dans un dynamisme brutal. Le vertige rappelle notre position terrestre vis-à-vis de l'ascension et de la pesanteur. Que ce soit une chute verticale ou morale, elle est étroitement liée à la fuite du temps.

Nombreux sont les mythes et les légendes qui traitent le thème de la chute à commencer par celle d'Icare qui voulant trop s'approcher du soleil s'est vu précipiter dans une chute mortelle vers la mer. Tantale, lui aussi, fut projeté dans les ténèbres du Tartare, une région des Enfers pour avoir offensé les dieux. Ahriman¹⁴⁷ qui fut précipité violemment sur la terre quand il a tenté de rejoindre le ciel, sa chute a été si violente qu'elle a creusé un gouffre dans lequel le Prince des Ténèbres a trouvé refuge.

Le thème de la chute est souvent la représentation du châtement. On y trouve différentes punitions pour le même sort : une descente, une chute, une dégradation. La chute d'Adam est l'exemple par excellence de la punition divine. Elle s'est produite après l'intervention d'un animal lunaire : le serpent. Le péché originel est attribué à la femme d'où l'importance des menstrues dans le processus de la chute. Elles sont la suite logique¹⁴⁸ de la chute. Toutes les traditions (amérindiennes, persanes, esquimaudes, etc.) reposent sur le principe du péché originel, et tous les maux (le mythe grec de Pandore), sur la femme. La chute dans l'imaginaire collectif renforce la destruction du mal, elle est le résultat des péchés (la jalousie, la colère, la fornication, l'idolâtrie, le meurtre, etc.).

Le principe du Bien et du Mal est ce qui gère la conscience collective. L'angoisse de la chute est associée à la mort mais aussi à la défaillance morale. Les menstrues, jusqu'à une période plus récente, ne faisaient pas référence à la sexualité. Mais les études récentes affirment l'importance de ce phénomène qui est tabou chez certains. Le caractère sexuel de la chute se manifeste dans l'orphisme, mais aussi dans les traditions chrétiennes : « *L'Église n'aurait fait qu'hériter par saint Augustin de la phobie sexuelle des Gnostiques et des Manichéens* »¹⁴⁹. Le mal, dans l'imaginaire collectif, prend la forme

¹⁴⁷ Principe du Mal, opposé à *Ahura-Mazdâ*, principe du Bien, dans le mazdéisme, l'ancienne religion de l'Iran, qui fut réformée par Zarathoustra (Larousse ; 2008).

¹⁴⁸ « *Je multiplierai les souffrances de ta grossesse, tu enfanteras dans la douleur* », Genèse, III, 16.

¹⁴⁹ KRAPPE, Alexander Haggerty, *La Genèse des Mythes*, Paris, Payot, 1952. P 297. Cité dans DURAND, Gilbert, Op.cit. 1992. (1^{ère} Éd.1969), P127.

Partie I : L'imaginaire, son évolution et ses constituants

féminine comme toutes les maladies graves telles que l'épilepsie, lèpre, variole, tuberculose, etc. considérées comme le chemin le plus proche qui mène à la mort : un mal plus grand. Un processus d'euphémisation associe la mort à de très belles créatures, des jeunes filles séduisantes à savoir les filles de Mara, Calypso, Kali, Hel, etc.

Durand affirme que ce rapport de la chute et du gouffre examiné par les psychanalystes est réduit à « la chair sexuelle et la chair digestive ». Ce rapprochement se fait par le biais du ventre. Chez Freud l'interdit de la consommation du sang commence par la chair qui en contient. Cela provoque cette conscience nouvelle de la sexualité. Cette étroite relation qui relie le ventre digestif au ventre sexuel se rapporte à un mythe :

Ahriman, Le Mal, est le cuisinier du roi Zohak¹⁵⁰ et séduit le premier couple humain en leur faisant manger de la viande. D'où naît la coutume de la chasse et parallèlement l'usage des vêtements, car le premier homme et la première femme couvrent leur nudité avec la peau des animaux tués. Le végétarisme se trouve allié à la chasteté : c'est le massacre de l'animal qui fait connaître à l'homme qu'il est nu. La chute se voit donc symbolisée par la chair, soit la chair que l'on mange, soit la chair sexuelle, le grand tabou du sang unifiant l'une et l'autre.¹⁵¹

En d'autres termes, le ventre, (ayant une double fonction : digestif et sexuel), est considéré comme un gouffre, symbolisant par-là « une chute en miniature ». L'aspect digestif végétarien représente à la fois l'abstinence et la chasteté, mais associé au sang développe l'archétype de l'ogre dévorant. Le temps prend le visage thériomorphe d'un ogre terrifiant et inquiétant, symbole de la négativité avide « du destin et de la mort ». Ce devenir est l'objet de plusieurs angoisses devant l'incertain, les ténèbres et la nuit noire.

Le régime Diurne se défend par l'antithèse et l'euphémisation de la séduction féminine face aux visages du temps (l'eau, la chute, l'ogre, etc.). Ce régime s'appuie sur l'aspect ténébreux des images nocturnes. Ces dernières constituent une menace car elles fournissent des armes contre le destin. Ce recours aux images nocturnes permet de renforcer l'image de la lumière dans la conscience.

Le spectre et le glaive sont les deux images qui complètent celle des visages du temps dans le classement isomorphe du régime Diurne. Les visages imaginaires du temps

¹⁵⁰ Selon une ancienne mythologie iranienne, c'est le fils d'un roi du désert. Le démon le persuade de tuer son père pour s'emparer du trône. Il changea ses habitudes alimentaires qui étaient végétariennes avant qu'Ahriman lui fasse goûter la viande.

¹⁵¹ DURAND, Gilbert, Op.cit., 1992, (1^{ère} Éd.1969), p129-130.

Partie I : L'imaginaire, son évolution et ses constituants

sont mis en valeur à travers des schèmes, des archétypes et des symboles négatifs où la chute et la fuite du temps sont au centre de l'imagination. Une lutte permanente oppose cette fuite du temps et la victoire face au destin et la mort. La représentation négative du temps à travers un visage sombre ouvre le champ à la création d'images lumineuses. Connaître le côté obscur du temps permet de l'éviter et projeter l'imaginaire dans un monde plus éclairé.

Trois schèmes et archétypes, à savoir ascensionnel, diaïrétique et archétype de la lumière, sont les contrastes de la chute, de la manifestation animale et des ténèbres dans le régime Diurne. La représentation d'un redressement après ou pendant la chute est considérée comme un réflexe naturel pour anéantir les symboles négatifs.

Les représentations dépendent en l'occurrence d'un procédé visuel qui se lie étroitement à celui de la raison pour en former des images, des archétypes, voire des symboles. Dans un sens, si la chute mène aux ténèbres, l'élévation renvoie aux lumières. Durand s'appuie sur le jeu de Tarot pour faire valoir les symboles positifs. Les images qui illustrent les schèmes ascensionnels et diaïrétiques sont *le spectre-bâton, le glaive, la coupe et la roue-denier*. Un ensemble d'images qui représente la hauteur de la souveraineté, de la lumière et de « l'épée de la justice », les archétypes par excellence de la puissance.

4.1. La chute par opposition à l'ascension

Les schèmes de l'élévation se rapportent au rapport de verticalité. Un lien qui valorise l'accès à la lumière et montre une voie vers le spirituel. La vérité est un des concepts mis en exergue par les images de l'ascension dans la conscience. Cette ascension est un voyage imaginaire vers soi avant d'être un voyage céleste. Les symboles d'accès au ciel se représentent dans l'image des oiseaux (aigle, corbeau, etc.), de l'échelle, des escaliers, etc. Les plus grands rituels au monde contribuent à la diffusion du thème de l'élévation, comme le culte de Mithra¹⁵², l'échelle qui figure dans *Le Livre des morts des*

¹⁵² « Un texte capital de Celse nous apprend au moyen de quel symbole les Mithriastres figuraient la descente et l'ascension des âmes et les étapes qu'il leur fallait parcourir, une fois que de la Lune elles descendaient par la porte du Cancer "dans les voies de la génération" c'est-à-dire dans l'espace interplanétaire. "C'est, dit-il, une échelle ou un escalier qui a sept portes et au-dessus une huitième. La première est de plomb, la deuxième d'étain, la troisième d'airain, la quatrième de fer, la cinquième de métaux mélangés, la sixième d'argent, la septième d'or. Ils attribuent la première à Kronos (Saturne) témoignant par le plomb la lenteur de cet astre. Ils rapportent la deuxième à Aphrodite à cause de l'éclat et de la mollesse de l'étain, la troisième à Zeus à cause de la dureté de l'airain, la quatrième à Hermès, parce que il passe parmi les hommes pour être dur à la peine et fécond, comme le fer, en utiles travaux, la

Partie I : L'imaginaire, son évolution et ses constituants

*anciens égyptiens*¹⁵³ en Egypte, une échelle qui mène jusqu'à dieu dans le ciel, le rituel¹⁵⁴ du chamane en Sibérie.

Les études des lithiques indiquent la présence dominante des autels en hauteur : montagnes, obélisques, cairn, monticule, levant plus haut un feu ou un phare, la lumière en l'occurrence. Ces éléments qui représentent le moyen de s'élever sont faits de pierres, taillées ou à l'état pur.

Le cône est la pierre masculine qui représente la grosse pierre avalée par Kronos à la place de Zeus. Il (le cône) est associé au coq, l'oiseau de l'aurore dans le christianisme. Un symbole solaire par excellence. Dans la peinture chinoise et le *Kakemono*¹⁵⁵ japonais, le cône est l'image qui tourne autour des bétyles et des sommets. Il est le symbole mâle, céleste et solaire. En plus du coq, le christianisme en vouant les hauts lieux à saint Michel Archange, attribue ces hauteurs à l'oiseau corbeau. Le vol du corbeau n'est pas la principale raison de cette association, mais aussi l'onomatopée¹⁵⁶ de son nom qui se rapporte aux pierres.

Le symbole ascensionnel est toujours accompagné d'une valeur morale. S'élever est synonyme de bonté d'âme alors que la chute signifie la malédiction des ténèbres. L'outil par excellence qui représente l'ascension dans différentes cultures est l'aile. La représentation d'oiseau comme engin volant développe le même symbole ascensionnel. Il est considéré comme « un moyen symbolique de purification ».

L'imagination s'appuie sur cette image pour faire changer la posture du corps qui se voit élancée et dressée vers le haut, contrairement à la chute, brutale en générale, elle conduit le corps vers le bas, la tête première. L'oiseau s'est vu perdre son caractère

*cinquième à Mars, sa nature mixte le rendant inégal et varié. Enfin les Perses attribuent à la lune la sixième porte, qui est d'argent ; et au Soleil la septième, qui est d'or, parce que ces deux métaux ont la couleur de la Lune et du Soleil."» GASQUET, Amédée Louis Ulysse, *Essai sur le culte et les mystères de Mithra*. Genève : Arbre d'Or, 2008, Pp 44-45*

¹⁵³ Cf. note 21, p 12.

¹⁵⁴ « Un rituel interminable pendant lequel le chaman escalade symboliquement le bouleau, procédant palier par palier (les encoches sont graduellement symboliques). Alors que son extase ne fait que croître, il tend vers la neuvième et dernière encoche. Parvenu au neuvième ciel, le chaman épuisé s'effondre. Pour revenir à lui quelques instants plus tard. ». <https://booksofdante.wordpress.com/2012/12/30/le-role-du-bouleau-dans-les-rites-dinitiation-chamanique-en-siberie/>. Consulté le 14/08/2017.

¹⁵⁵ Peinture ou calligraphie japonaise, sur soie ou papier, qui se déroule verticalement.

¹⁵⁶ Le linguiste Dauzat indique que l'origine du mot "pierre" vient d'une racine pré-indo-européenne : *gar* ou *kar*. Le rocher est *Karrek* qui se rapporte à l'Angleterre. La racine celtique se rapporte à cor. Un rapprochement phonétique du nom de l'oiseau. DAUZAT, Albert, *Toponymie française*, Paris : Payot, 1947.

Partie I : L'imaginaire, son évolution et ses constituants

d'animal en le substituant seulement à une partie de son corps : l'aile. D'autant plus que le symbole de l'aile ne renvoie pas au nom (l'oiseau, insecte) mais au verbe (voler). L'aile n'est plus substantif mais un attribut du verbe "voler". L'image de l'aile prime sur celle de l'oiseau ou de l'insecte. Les images ornithologiques, sans exception, nourrissent en profondeur le désir de s'élever, de s'approcher de la lumière en montant au ciel.

L'alouette est l'oiseau le plus difficile à voir car c'est un oiseau qui vole vite et très haut, il est assimilé à la flèche en se référant à sa vitesse. Dans l'imagination selon Bachelard, l'alouette est considérée comme un oiseau pur, une image spirituelle de l'ascension, une métaphore de l'air. Sa vitesse et la hauteur de son vol renvoient à « *l'aile, l'élévation, la flèche, la pureté et la lumière* »¹⁵⁷.

D'autres oiseaux perdent leur animalité face à la représentation de l'aile et deviennent des figures symboliques, tels que l'aigle, le corbeau, le coq, le cygne, le pélican, le vautour, la colombe. L'aigle, par exemple, représente les nobles et les empereurs, il porte souvent des présages pour de nombreuses civilisations. Comme le corbeau, l'aigle est porteur d'un message divin. Quant à la colombe, elle représente le Saint Esprit et elle est chargée d'un rôle sexuel dans la mythologie chrétienne.

L'aile artificielle hérite aussi de ces symboles, ainsi que le cerf-volant. Le pilote est assimilé à un « archange » qui fait monter au ciel. Le vol en général représente la puissance et la pureté. « *Si dans l'hindouisme la multiplication des bras et des yeux est signe de puissance, la tradition sémio-chrétienne nous montre que la multiplication des ailes est symbole de pureté* »¹⁵⁸. La pureté des ailes valorise la moralité du vol, contrairement à la souillure morale de la chute. Dans l'imaginaire collectif, l'envol est l'archétype de la vertu morale et synonyme de l'élévation spirituelle.

L'aile met en valeur aussi bien la morale que l'image de la flèche qui se rapporte au rayon grâce à l'élan de l'oiseau. Le rayon renvoie à l'éclair mais plus encore à la lumière, symbole à la fois du savoir et de la rapidité. La flèche accompagne aussi l'archer, considéré comme l'arme de la transcendance qui représente aussi l'intention du vol. Autant de références symboliques qui renvoient à l'illumination, auxquelles s'ajoute l'arc-en-ciel, « signe de l'alliance pour les Juifs ».

¹⁵⁷ DURAND, Gilbert, Op.cit., 1992, (1^{ère} Éd.1969), p 145.

¹⁵⁸ Idem, p 148.

Partie I : L'imaginaire, son évolution et ses constituants

L'élévation fait penser aux géants qui, dans le folklore, maintiennent l'équilibre du monde par leur endurance et leur protection. Cet agrandissement renforce l'idée de l'exagération des images. Le Très Haut, l'Élevé caractérise la puissance suprême du ciel lumineux dans toutes les religions et toutes les croyances en l'occurrence. Le culte de lumière associe le ciel et le « feu purificateur » pour une signification ascensionnelle.

Le spectre est considéré comme la représentation de l'élévation. Cette dernière met en valeur, en plus de la puissance divine, la puissance monarchique. Le spectre est l'archétype du père protecteur et du monarque dominateur. Un représentant céleste « de la paternité, de la souveraineté et de la virilité. ». Le spectre associé à un bâton augural renforce l'image de la puissance royale.

Le schème de la séparation oppose le bien et le mal, le souverain bienveillant, protecteur, clair, régulier et le souverain violent, terrifiant, sombre, guerrier. Tous les deux se prennent pour des juristes et des justiciers d'où l'importance de l'image du glaive. Le symbolisme ascensionnel est représenté par l'archétype de la puissance monarchique en l'image du glaive.

Le sommet et les hauteurs sont les macrocosmes naturels du ciel quand le microcosme n'est que la représentation du corps humain ou animal (tête, crâne, aile, les cornes, etc.). La représentation du crâne manifeste une importance cruciale pour de nombreux rituels à travers le temps. Le front dans l'imaginaire collectif, une partie de la tête, symbolise l'orgueil.

Les cornes, avec leur forme, constituent une représentation de la chasse, de la virilité et de la puissance par excellence. L'agressivité est son archétype que ce soit du Bien ou du Mal. « *La pratique rituelle du trophée de têtes ou du talisman de cornes est la manifestation primitive* »¹⁵⁹.

Dans un sens métaphorique, le héros des lumières est en perpétuelle lutte contre l'animal des ténèbres, en d'autres termes, il lutte contre les fantômes qui s'abritent dans le côté obscur de son âme.

¹⁵⁹ Ibid, P 161.

Partie I : L'imaginaire, son évolution et ses constituants

Les images, mêmes contradictoires, sont complémentaires pour symboliser la lumière. Elles représentent la puissance de la verticalité face à la chute, une ascension qui met en œuvre la lumière céleste.

4.2. La lumière de l'ascension

Dans un processus d'illumination, deux isomorphes se présentent dans le travail de Durand. La perception de la lumière diffère d'un sujet à un autre. Il y a l'isomorphe d'une lumière éblouissante, élevant au ciel et renvoyant à l'azur doré, mais aussi l'isomorphe d'une lumière éclatante et aveuglante dans un processus d'agrandissement qui installe l'angoisse de la lumière.

Plusieurs croyances et religions¹⁶⁰ se développent dans la reconnaissance de la lumière céleste. Le lumineux, le solaire, le pur, le blanc, le vertical, le royal, etc., autant de substantifs qui mettent en valeur des divinités. La lumière n'est pas associée à une couleur, elle est soit *incolore* soit *peu coloré*. Elle est attribuée au ciel bleu et à l'azur. Le bleu est la couleur qui ne suscite pas un choc émotionnel comme le rouge, le jaune et surtout le noir. A cette couleur s'ajoute la nuance dorée, « synonyme de blancheur », qui se rapporte à l'or à caractère solaire. Une représentation de l'élévation (du *soleil ascendant* : levant), et par conséquent celle de la spiritualité. Le soleil dans l'imaginaire collectif est associé à un oiseau ; en Egypte, le dieu Atum s'appelle « *le grand Phœnix* » :

Râ, le grand dieu solaire, à la tête d'un épervier, tandis que pour les Hindous le soleil est un aigle, et quelquefois un cygne. Le mazdéisme assimile le soleil à un coq qui annonce le lever du jour, et nos clochers chrétiens portent encore cet oiseau qui symbolise la vigilance de l'âme en attendant la venue de l'Esprit, la naissance de la Grande Aurore¹⁶¹

L'image du soleil levant révèle sa puissance bienfaisante tout en gardant son caractère menaçant et dévorant. L'Orient est la direction du soleil levant, il représente l'éclat et l'esprit élevé. Plusieurs peuples (Égyptiens, Perses et chrétiens) se dirigent vers l'Est pour prier, car il représente tout ce qui est positif. L'Orient était longtemps considéré

¹⁶⁰ En Mésopotamie, le mot *dingir* est le nom d'une divinité céleste qui veut dire clair et brillant. En Inde, plusieurs images renvoient à la flèche, l'ascension rapide où le Dieu n'est qu'éclat et brillance. En Afrique noire, pour les Bambara, le dieu Faro est blanc dans la croyance commune, son corps est fait de cuivre, un métal brillant. En christianisme, la quête du Graal, selon saint Augustin et saint Bernard, met en œuvre des temples prodigieux et des tours brillants comme les rayons du soleil. Dans *l'Apocalypse*, l'apôtre visionnaire relate des images brillantes : « *sa face resplendissante comme le soleil" et la couronne dorée, le glaive et les diadèmes*». DURAND, Gilbert, Op.cit., 1992, (1^{ère} Éd.1969), p166.

¹⁶¹ Ibid, p 167.

Partie I : L'imaginaire, son évolution et ses constituants

comme le Paradis sur terre, le pays de la naissance du soleil et de la jeunesse. La couronne est une image qui s'est liée au soleil, elle est mise en valeur sur la monnaie romaine à l'époque de César. Elle représente les vierges dans certaines traditions et symbolise l'auréole dans un processus de transcendance.

Dans l'imaginaire, la lumière de l'ascension est saisie par le regard qui se différencie de l'œil dans la conception de Desoille¹⁶². L'œil est considéré comme le symbole de la surveillance contrairement au regard qui symbolise le jugement moral mais aussi l'effacement du « surmoi ». Ce dernier est l'œil de l'autorité (Père, Roi, Dieu) qui prend le rôle de témoin, contemplateur et parfois juge à la fin. Dans de nombreuses croyances, le soleil est considéré comme l'œil de Dieu¹⁶³.

En plus de l'œil et du regard, la vision joue un rôle important dans le processus de l'ascension. Les lumières peuvent permettre de voir l'invisible, acquérir le vrai savoir mais aussi d'être le symbole de la grande magie. La voyance magique est en quelque sorte un renforcement de la vision par la lumière des cieux (les astres, les étoiles, etc.). Généralement, la vision est accompagnée de la parole qui, à son tour, est associée à la lumière. La parole dans de nombreuses cultures (indienne, égyptienne, chrétienne et juive) est ce qui précède la lumière : « *Dieu dit : Que la lumière soit* »¹⁶⁴.

Les paroles sont réduites à des talismans de guérison. *Mantra* ou *dharani* sont des formules à réciter pour conjurer les sorts dans l'hindouisme et le bouddhisme, tout comme *dhikr* chez les musulmans. Le verbe qui suit un certain ordre et puise son énergie de la lumière pénètre l'âme pour la guérir. Les percepts visuels et audio-phoniques renforcent l'archétype magique de la lumière.

4.3. Les symboles diairétiques

C'est dans un processus qui suit des normes que les schèmes et les archétypes de la transcendance progressent. L'ascension est l'opposition de la chute quand la lumière

¹⁶² DESOILLE, Robert, *L'Exploration de l'activité subconsciente par la méthode du rêve éveillé*. Paris : D'Artrey, 1938.

¹⁶³ « *Chez les Fuégiens, les Boshiman, les Samoyède et de très nombreuses peuplades, le soleil est considéré comme l'œil de Dieu. Le soleil Suraya est l'œil de Mithra et de Varuna ; chez les Perses il est l'œil d'Ahura-Mazda ; chez les Grecs Hélios est l'œil de Zeus, ailleurs il est l'œil de Râ, œil d'Allah* » DURAND, Gilbert, *Op.cit.*, 1992, (1^{ère} Éd.1969), p 170.

¹⁶⁴ Genèse, I, 2.

Partie I : L'imaginaire, son évolution et ses constituants

s'oppose aux ténèbres. Dans cette thématique, le schème de la verticalité se lie à la vision monarchique, une vision qui se présente à l'esprit comme une ambition gigantesque.

Dans cette représentation, la figure du héros est toujours présente : escaladant les échelons pour sauver une vie, faire une guerre ou réaliser une justice. Pour y arriver, le héros doit se munir d'armes qui lui permettront de lutter contre les ténèbres. Le régime Diurne met en valeur l'image de la lumière qui accompagne un cavalier sur une monture ailée pour détruire le monstre femelle chthonien. Les exploits du héros solaire sont plus importants que sa soumission aux ordres.

La transcendance est synonyme d'armes dans la mesure où sans adjuvants, le héros ne peut s'élever vers la lumière. En plus de la flèche, l'arc et le glaive, il y a la hache, l'épée et le couteau qui s'ajoutent aux armes tranchantes, pointues et percutantes. Quant au bâton et à la massue, ils font partie des armes frappantes. Les substantifs, tels que la lumière, les ténèbres ainsi que l'arme héroïque, accompagnent le schème de séparation tranchante entre le bien et le mal tout en renforçant la notion de la justice.

L'opposition s'installe entre les astres, lunaire d'un côté, solaire de l'autre, dans une lutte permanente entre les montres chthoniens, femelles et impurs en général et les héros mâles et purs. L'arme dont est muni le héros est considérée comme le symbole de la puissance et de la pureté. De nombreux exemples de la mythologie¹⁶⁵ se présentent à l'imaginaire collectif pour illustrer l'importance des armes dans le processus de l'ascension, l'archétype par excellence du héros combattant. Les armes sont les accessoires qui fascinent et subliment, elles se substituent en griffes et crocs dans le monde thériomorphe.

Dans le régime Diurne, le paradoxe des substituts est apparent à travers plusieurs représentations. La notion de "liage" et celle de "déliage" caractérise les héros des mythologies. L'exemple le plus apparent est Varuna, considéré dans la mythologie hindoue comme "le lieur" des démons mais aussi le séparateur étant le justicier. L'antiphrase prend une place importante dans l'apport de l'image et de son contraire. Le même personnage assemble la bravoure et la cruauté dans une attitude héroïque.

¹⁶⁵ Thésée de la mythologie grecque, le destructeur des monstres, en plus de sa force, il utilise son épée. Thor de la mythologie nordique, le héros qui brisait la tête de ses ennemis géants avec un marteau. Indra dans la mythologie indienne, armé de foudre, d'un arc et d'un filet pour attraper ses ennemis. Des *berserker*, les guerriers de l'anciennes scandinaves : les vikings, qui ont le don de se métamorphoser en loup ou ours, Etc.

Partie I : L'imaginaire, son évolution et ses constituants

L'héroïsme diaïrétique constitue une étape vers le *régime Nocturne* quand le héros emprunte les armes, thériomorphes en général, des adversaires pour réaliser la justice. (Dionysos qui exploite l'âne, Freyr le sanglier, Mithra le cheval, Yaveh le sépharin monstrueux, etc.)

En plus des armes tranchantes, le processus de séparation du Bien et du mal se fait par le biais des constructions, des murailles, des remparts, des fossés qui renforcent ce lien d'intimité. Un refuge est un autre moyen défensif qui marque une séparation voire une discontinuité.

Les symboles d'ascension et de la lumière mettent en valeur le processus de purification à travers des rituels et des procédés magiques. Ce processus oppose les valeurs utopiques positives et négatives de l'existence. Les exemples par excellence de la purification par le couteau, sont la circoncision et l'excision. Un rituel par la lame, le premier plus pratiqué dans le monde que le deuxième, et qui vise la remise en ordre des éléments souillés et confus du sexe, symbolisés par le prépuce et le clitoris.

D'autres rituels de purification marquent l'imaginaire collectif. En plus de la purification par lame, celle par l'eau et par le feu, s'ajoutent aux pratiques de différentes civilisations. La purification par l'eau « *se retrouve aussi bien dans les Upanishads¹⁶⁶ que dans la Bible ou dans les traditions celtiques et romaines* »¹⁶⁷. Quant à la purification par le feu, elle se concrétise par l'incinération dans la culture indo-européenne. Le feu purifie l'âme et lui assure une transcendance et une immortalité selon certaines croyances. Le feu, en plus de l'intention purificatrice, il met en exergue la lumière et l'allusion érotique. Si le feu dans le régime Diurne est associé à la lumière et la purification, dans un autre régime, l'image est le symbole de la résurrection.

L'air est aussi un élément important dans le processus de purification. Recadré par Bachelard dans ses éléments, il est aussi la source de la foi dans différentes croyances¹⁶⁸. Dans la croyance universelle, l'âme est celle qu'on purifie par la lame, l'eau, le feu et

¹⁶⁶ *Upanishads* sont des textes philosophiques qui constituent la base théorique de la religion hindoue.

¹⁶⁷ DURAND, Gilbert, *Op.cit.*, 1992, (1^{ère} Éd.1969), p 195.

¹⁶⁸ Vâyû, un des dieux de la théologie hindoue, son nom signifie respirer, il est l'éclaireur, il se présente après la victoire de son compagnon Indra sur Utra afin de nettoyer toute matière infecte d'un souffle. Comme dans la civilisation égyptienne, Chou, une divinité de la mythologie égyptienne, il représente le souffle vital, qui fait vivre les vivants et renaître les morts, il est la source de la lumière et le séparateur de la terre et du ciel, etc.

Partie I : L'imaginaire, son évolution et ses constituants

l'air. Contrairement à l'élévation au ciel, la chute vers la terre n'est en aucun cas une épuration.

5. Le schème rythmique

Dans le cadre du régime Nocturne, par contre, ce sont les symboles cycliques qui se lient aux schèmes rythmiques. Par exemple, l'arbre symbolise aussi bien la croix en bois que l'échelle d'ascension. Une croix est l'association des contraires, elle est la marque de totalisation qui rapproche entre les différentes traditions (*Gunas*¹⁶⁹ dans la culture indoue, le *Yang*¹⁷⁰ et du *Ying*¹⁷¹ de la culture chinoise et les moires de la mythologie grecque). Le feu se lie à la croix en bois dans un contexte de frottement rythmique, « ... la plupart des briquets primitifs agissent par friction de deux pièces en bois, souvent en forme de croix. »¹⁷². Dans un processus de régénération totale, le feu est l'élément crucial dans un sacrifice rituel. Une destruction totale pour une reconstruction dans un cycle.

Le schème rythmique se rapporte au rapport sexuel quand il est associé aussi au feu. Un frottement qui dégage une chaleur douce et partagée ainsi qu'un exercice agréable. Les rythmes finissent par sublimer quand ils aboutissent à la musique¹⁷³, une parente de la mélodie. Des sons qui peuvent être classés en genre (masculin, féminin), « l'aigu étant attribué aux voix de femmes et le grave aux voix d'hommes »¹⁷⁴. En d'autres termes, le rythme musical met en œuvre un croisement « de timbres, de voix, de rythmes, de tonalités » à travers le temps. La chorégraphie est assimilée à une roue du temps avec des gestes répétés et rythmés, érotiques et symboles de fécondité pour certaines danses¹⁷⁵.

Ce qui constitue le schème imaginaire d'un rythme cyclique et temporel dans le travail de Durand sont d'abord les instruments suivants : fuseau, rouet, roue de char, tour

¹⁶⁹ A l'origine, guna veut dire corde qui lie au monde matériel, associant trois noms (Sattva, Rajas, Tamas). Le premier renvoie à l'illumination, le deuxième caractérise la passion, et le troisième illustre l'ignorance selon les textes de *Bhagavad Gîtâ* de la doctrine védique.

¹⁷⁰ Représenté en blanc, symbolise le soleil et la luminosité.

¹⁷¹ Représenté en noir, symbolise la lune et l'obscurité.

¹⁷² Ibid, p 382.

¹⁷³ Avec des instruments comme le tambour et la harpe ou encore le luth.

¹⁷⁴ Ibid, p387.

¹⁷⁵ « Danses du Sigui chez les Dogons, Shalako des Zuñi comme Pilou des Néo-Calédoniens ». GRIAULE, Marcel, *Masques dogons*, Paris, Instit.ethnol.1932. p 166, 198, 204 ; CAZANEUVE, Jean, *Les Dieux dansent à Cibola*, Paris, Le Shalako Zunis. Gallimard, 1954. P 14, sq ; LEENHARDT, Maurice, *Notes d'ethnologie néo-calédonienne*, Paris, Institut d'ethnologie, 1930, p160, 163, 171 ; cité in DURAND, Gilbert, Op.cit., 1992, (1^{ère} Éd.1969), p 388.

Partie I : L'imaginaire, son évolution et ses constituants

de potier, baratte, polisseuse, *l'arâni* (un grand briquet à rotation où ces deux éléments sont placés l'un sur l'autre à l'image de la croix) et le briquet à friction (auquel les instruments de musique « à friction » peuvent s'ajouter : violes, violons). Dans le symbolisme du feu, la croix et la roue mettent en valeur le rythme circulaire pour maîtriser le temps et leur progrès permet une combinaison des contraires pour justifier le devenir. En d'autres termes, le symbole de l'arbre passe dans son progrès de l'archétype circulaire à l'archétype synthétique, se libérant ainsi du schème de l'éternel retour pour développer une signification messianique.

L'arbre constitue l'image par excellence de la verticalité ascensionnelle et marque un devenir dramatique. Il constitue aussi un symbole agro-lunaire favorisant la fertilisation. Assimilé à l'arbre de vie, il est l'archétype qui complète le symbolisme cyclique et renforce la totalisation cosmique où la pierre constitue la stabilité tandis que l'arbre représente le devenir. Dans le cadre cosmique, l'arbre est assimilé au produit du mariage après la liaison de deux sexes : le Fils. En d'autres termes, un arbre généalogique. Il est trop vénéré dans plusieurs civilisations pour tout ce qu'il porte comme symboles¹⁷⁶.

Dans la *Bhagavad-Gîta*, un des textes fondamentaux de l'hindouisme, l'arbre est associé à la destinée de l'homme. Il est même humanisé en attribuant à chaque partie de l'arbre un caractère psycho-physiologique : « *son tronc est l'intelligence, ses cavités intérieures les nerfs sensitifs, ses branches les impressions, ses fruits et ses fleurs les bonnes et les mauvaises actions* »¹⁷⁷. Cette métamorphose de l'arbre symbolise dans bien des cas « *la prolongation de la vie humaine* » et dans d'autres, les images de la résurrection et du triomphe sont mises en exergue. L'image des trois arbres se présente souvent dans l'imaginaire du christianisme, donnant une représentation symbolique pour chaque arbre, le reliant après à la croix.

Le mythe des trois arbres, tel qu'il apparaît dans certains évangiles et apocalypses apocryphes, n'est qu'un doublet du mythe des trois âges. Seth allant au Paradis implorer le rachat de son père est frappé par une triple vision : la première fois il voit un arbre desséché au-dessus d'un fleuve ; la seconde fois un serpent s'enroule autour d'un tronc, la troisième fois l'arbre grandit et s'élève jusqu'au ciel portant un nouveau-né dans ses

¹⁷⁶ « *Que ce soit l'arbre de la tradition indienne, l'arbre lunaire des Maya ou les Yakoute, l'arbre Kiskana babylonien, le Yaggdrasil de la tradition nordique, l'arbre lunaire et l'arbre solaire de la tradition alchimique, toujours l'arbre est symbole de la totalité du cosmos dans sa genèse et son devenir.* » Ibid, p394.

¹⁷⁷ Ibid, p395.

Partie I : L'imaginaire, son évolution et ses constituants

branches. L'ange donne à Seth trois graines du fruit de l'arbre fatal qu'ont goûté les parents, et de ces trois graines germent les trois arbres qui, plus tard, serviront à confectionner la croix du supplice.¹⁷⁸

Le symbolisme de l'arbre est profond, vu le nombre important d'images qu'il dégage aussi bien bénéfiques que maléfiques. Sa transmutation charge l'imagination de symboles ascensionnels, dans un sens unique pour le temps quand il s'agit de l'arbre généalogique. En revanche, l'archétype de l'arbre se rapproche du schème de la réciprocité cyclique, renvoyant l'image au mythe messianique des trois arbres, où le premier arbre renverse le sens du dernier, selon le processus suivant : procession de création, la rédemption messianique étant à la fois le symbole ascendant et le symbole d'une descente.

5.1. Les symboles cycliques

Ce qui caractérise aussi le régime Nocturne est cette exploration de « l'intimité substantielle », cette inversion des valeurs pour une « négation du négatif » et cette euphémisation des représentations terrifiantes. Ce régime vise par Gulliverisation, emboîtement et redoublement, le contrôle du futur par la répétition « des instants temporels ». Des schèmes et des archétypes sont mis en œuvre dans plusieurs domaines à savoir la mythologie du progrès, la philosophie de l'histoire et dans le messianisme pour faire valoir « une réalité objective » et pour une bonne maîtrise du temps.

Pour la maîtrise de ce dernier, deux catégories de symboles se présentent : les symboles de répétition rythmique et de maîtrise cyclique ainsi que les symboles biologiques dans lesquels le rôle génétique prend une place importante. Durand choisit dans son travail deux figures du jeu de Tarot pour expliquer « le mouvement cyclique du destin » : *le denier et le bâton*.

Le *denier* représente les images du cycle et les représentations circulaires, quant au *bâton* caractérise l'arbre et le spectre. Ces deux catégories se rassemblent dans des récits et des histoires dont la réalité paraît subjective, prenant le nom de « mythes ». Ces derniers sont *synthétiques* quand ils rapprochent les images contradictoires que le temps met en évidence, et *dramatiques* quand ils mettent en relief « les valorisations négatives et les valorisations positives des images ».

¹⁷⁸ Ibid, p396.

Partie I : L'imaginaire, son évolution et ses constituants

Ces deux représentations caractérisent le *mythe de l'éternel retour*. Les répétitions des rituels constituent une miniature des actes vécus par les ancêtres. L'année forme un temps avec une figure circulaire. Cette dernière est une représentation spatiale du temps comme celle de l'horloge. Des périodes temporelles qui reviennent chaque année à la même période du calendrier, solaire soit-il ou lunaire. Le temps solaire est mesuré à partir de quatre « points cardinaux », c'est-à-dire le temps tourne autour du chiffre quatre¹⁷⁹. Par contre, pour le calendrier lunaire, « *la lune apparaît en effet comme la première mesure du temps.* »¹⁸⁰. Plusieurs peuples¹⁸¹ primitifs ne connaissent pas autre mesure du temps que celle de l'année lunaire. Les chiffres solaires tournent autour du sept quant à ceux de la lune sont ordonnés en trois ou quatre. « *... des rapports de la triade et de la tétrade, la nuit et la lune jouent un rôle dans leur formation* »¹⁸².

5.1.1. La triade dans la représentation cyclique

Le chiffre trois possède une importance capitale dans différentes cultures. Une trinité¹⁸³ qui se présente dans une forme dramatique. Cette dernière met en évidence des contradictions sous une synthèse qu'Eliade nomme *coincidentia oppositorum*¹⁸⁴ :

...qui se retrouve à divers étages mythiques, entre autres les mythes que l'on pourrait appeler, nous dit l'historien des religions, "mythes de la polarité", c'est-à-dire de la bi-unité qui se manifeste, soit par la consanguinité des héros avec leur antagoniste : Indra et Mamuci, Ormuz et Ahriman, Raphaël et Lucifer, Abel et Caïn, etc..., soit par la théophanie du couple divin dans laquelle on voit la divinité accouplée à sa parèdre, tel le fameux couple Shiva-Kali – couple divin inextricablement enlacé comme dans le panthéon tantrique – soit par association en une même divinité des caractères contradictoires, telle la bi-unité de Varuna lieur et délieur, ou encore la personnalité équivoque de la déesse indoue, à la fois "Shri" splendeur, et "Alakshmi" pour les méchants, ou encore Kâli "la douce", "la bienveillante", mais

¹⁷⁹ Un jour sur quatre, une semaine sur quatre, une année solaire sur quatre...etc.

¹⁸⁰ DURAND, Gilbert, Op.cit., 1992, (1^{ère} Éd.1969), p 326.

¹⁸¹ Les Celtes, Les Chinois et les Arabes.

¹⁸² Ibid, p328.

¹⁸³ « *La plupart des auteurs qui se sont intéressés au théophanies lunaires ont été frappés par la polyvalence des représentations de la lune : astre à la fois propice et néfaste, dont la combinaison triadique d'Artémis, de Séléné et d'Hécate est l'archétype. La trinité est toujours d'essence lunaire. Les divinités lune, par exemple Sin, se monnaient la plupart du temps en trinité Anu, Enlil, Ea, trinités qui sont épiphaniques de mythologies dramatiques. Même dans le monothéisme strict, mais qui recèle de fortes séquences lunaires on retrouve trace de la figuration trinitaire : Allah interprété par la religion populaire à trois filles, Al Hat, Al Uzza et Manat, cette dernière étant le symbole du temps et du destin [...] Il n'est pas jusqu'au Christ lui-même qui se subdivise pour ainsi dire en trois crucifiés, les larrons accompagnent sa passion et sont comme l'alpha et l'oméga dont le Christ forme le lien.* » Ibid, p 330.

¹⁸⁴ ELIADE, Mircea, Op.cit., 1949.

Partie I : L'imaginaire, son évolution et ses constituants

aussi Dourgâ la noire, la destructrice qui porte un collier de crânes humains. Cette "condensation" des polarités adverses modalités peut se relever dans presque toutes les traditions religieuses. Ishtar babylonienne est tantôt invoquée comme la "verte", la bienfaitrice, tantôt redoutée comme la sanguinaire, la destructrice. Il n'est pas jusqu'à Yavéh lui-même qui ne soit dit à la fois miséricordieux et bon mais aussi jaloux, coléreux et terrible.¹⁸⁵

C'est à travers le romantisme littéraire que l'image du Bien est liée à celle du Mal avec la représentation de Satan comme l'ange rebelle. Cette lutte permanente entre les lumières et les ténèbres garde toujours une place à la morale. Selon Durand, le « grand schème cyclique de la conciliation des contraires » touche la poésie, la littérature, la mythologie ainsi que la religion. La répétition temporelle met en exergue « l'optimisme romantique » à travers « le rituel lunaire ». « *Mais la lune, non seulement est le premier mort, mais encore le premier mort qui ressuscite. La lune est donc à la fois mesure du temps et promesse explicite de l'éternel retour.* »¹⁸⁶

La lune participe largement dans la création des mythes cycliques comme celui du déluge, un renouvellement par la naissance du nouveau monde. Elle est considérée comme la mort et la résurrection, obscurité et clarté, liaison et séparation. La philosophie qui se dégage de la vision rythmique du monde introduit des contradictions à travers les modalités de l'antithèse.

Les représentations des triades se croisent puisqu'elles sont universelles. Depuis le moyen âge, les figures des triades s'imposent du bassin méditerranéen jusqu'à l'Inde. L'image du caducée¹⁸⁷ est associée aux déesses de l'astre lunaire, « *la lune est la mère du pluriel* », elle joue un rôle important dans les rapports de la triade et de la tétrade. Le bâton remplace cette figure divine.

Le rythme cyclique n'est pas seulement l'effet des astres, lunaire et solaire, mais aussi du cycle naturel qui touche la végétation saisonnière. Ce cycle vaut son existence à l'année solaire selon une réflexion rationnelle. Son rapport à la lune n'est que pure imagination. La croyance au pouvoir fertilisant de la lune prime sur l'imaginaire des pays

¹⁸⁵ DURAND, Gilbert, Op.cit., 1992, (1^{ère} Éd.1969), p332.

¹⁸⁶ Ibid, 337.

¹⁸⁷ Dans le dictionnaire Larousse, à l'Antiquité et la mythologie, le Caducée est décrit sous la forme d'une baguette couronnée de deux ailes et entourée de deux serpents entrelacés. Cette image est attribuée dans la mythologie à Hermès ou Mercure.

Partie I : L'imaginaire, son évolution et ses constituants

tropicaux et équatoriaux. Elle gère à la fois les divinités « *de la végétation, de la terre, de la naissance et des morts* »¹⁸⁸. De la graine à la fleur, le processus est assimilé à un cycle lunaire découpé en « phase temporelle ». L'ensevelissement de la graine est la phase de la « *lune noire* »¹⁸⁹. Quant au symbolisme du vin, il représente la durée et le vieillissement.

L'année est subdivisée en quatre saisons qui prennent en charge la représentation agricole et astronomique. Les saisons ont fait l'objet de personnification dans les domaines de la musique, de la littérature ainsi que de la peinture¹⁹⁰. La nature joue un rôle important dans l'imaginaire. En plus des fleurs, les arbres et les herbes nourrissent les différentes mythologies (indienne, chinoise, mexicaine, étrusque, égyptienne, etc.).

5.1.2. La végétation dans la représentation cyclique

Plusieurs scénarios se présentent dans le travail de Durand. Le premier est la métamorphose qui transforme le corps en plante dans les mythologies. Cette nouvelle naissance annonce l'espérance d'une résurrection : « *du corps d'Osiris naît le blé, d'Attis les violettes et d'Adonis les roses* »¹⁹¹. Le second constitue le drame de la mise à mort et de la résurrection d'un personnage mythique, souvent divin, fils et amant d'une déesse lune. Il ne représente pas l'archétype de la séparation, mais un récit mettant en œuvre des situations néfastes pour changer des valeurs négatives en valeurs positives. Ce *Fils* dont le caractère est ambigu joue un rôle *médiaire* entre ses deux valeurs. Dans un autre scénario, le rôle du Fils peut changer en Sauveur dans un contexte chrétien ou gnostique, « *le Sauveur, qui possède à l'assomption de la mère ou chez les Gnostiques va chercher la Mère, Hélène, Sophia ou Barbélo, déchue dans les ténèbres extérieures.* »¹⁹²

Durand présente cette image du Fils à travers l'exemple de Trismégiste mettant en œuvre la trinité comme symbole de la totalité « des phases du devenir » : fils de Zeus et de Maia, il est représenté entre le soleil et la lune. « *Le Fils est assimilé au Christ, au produit du mariage médiateur dont on retrouve d'ailleurs des traces dans les légendes*

¹⁸⁸ DURAND, Gilbert, Op.cit., 1992, (1^{ère} Éd.1969), p 341.

¹⁸⁹ Toujours dans la représentation de la triade, il est noté trois phases temporelles dans le symbolisme lunaire «... *la lune descendante et la lune ascendante, ou encore si l'on ne compte pour rien la "lune noire"* » Ibid, p 327. Et trois autres phases dans le symbolisme solaire « ... *il règne les trois heures du jour : aurore, midi, crépuscule, commencement, milieu et fin de toutes les choses* », Ibid, p 328.

¹⁹⁰ Vivaldi pour la musique, les quatre tableaux de Giuseppe Arcimboldo, un peintre italien. En Littérature, la représentation des quatre saisons se révèle à travers *Un été en enfer* de Rimbaud par exemple.

¹⁹¹ DURAND, Gilbert, Op.cit., 1992, (1^{ère} Éd.1969), p342.

¹⁹² Ibid, p 345.

Partie I : L'imaginaire, son évolution et ses constituants

relatives à la naissance du Bouddha »¹⁹³. Une naissance dotée d'une paternité à deux reprises, comme celle de Moïse, de Romulus ou du Christ. L'exemple d'un fils né deux fois, après une supposée mort certaine. La représentation de ce fils est souvent présente dans la littérature romantique¹⁹⁴. Ce qui résume le schème agro-lunaire est l'ensemble de « *sacrifice, mort, tombe, résurrection* ».

Le sacrifice, des humains ou des animaux, est considéré comme un échange, un gage envers le divin. Une manière de se rapprocher de dieu ou d'acheter sa grâce. Il existe différents types de sacrifice : par le feu, par la noyade, par la strangulation, l'égorgeement ou par l'ensevelissement de l'être vivant. D'autres peuples préfèrent l'euphémisme du sacrifice en substituant les êtres vivants par des êtres artificiels : « *Dans de nombreux cas le sacrifice lui-même s'euphémise, et ce n'est plus qu'un simulacre que l'on maltraite et met à mort. En Allemagne, c'est un géant de carton, le Roi de Mai que l'on brûle* »¹⁹⁵

Une répétition des gestes et des actes qui se perpétue dans le temps rend la maîtrise temporelle possible. Elle permet « l'échange du passé contre l'avenir » et l'acquisition des « "droits" sur le destin ». Le sacrifice par son caractère négatif se transforme en un support du positif. Avec le temps, ces pratiques rituelles se transforment en *pratiques orgiastiques*, créant le délire suivi du chaos. Toute fête qui célèbre ces rituels (carnaval occidental, la tradition du réveillon de Noël ou du jour de l'An), introduit ce caractère orgiastique. Elle garde ce moment négatif par l'abolition de toutes les normes dans l'espoir d'en créer un autre monde, plus positif avec la « promesse à venir de l'ordre ressuscité ».

5.1.3. Le moment circulaire à travers la représentation thériomorphe

Les symboles botaniques sont liés étroitement aux symboles thériomorphes. L'arbre lunaire, à savoir le caducée est, soit gardé ou attaqué par les animaux. Des symboles qui se rapportent à la lune dont son cycle comporte « une phase nocturne et néfaste », dégagent une triple relation qui lie la déesse lune aux animaux, telle la chasseresse, la dompteuse ou la déchiquetée par les fauves.

¹⁹³ Ibid, p 348.

¹⁹⁴ *L'Homme qui rit* et *Hernani* de Victor Hugo. *Jocelyn* et *La chute d'un ange* de Lamartine. « *Enfin ce schème de la filiation dramatique et cet archétype du Fils est si vivace qu'on le retrouve constamment dans cette propension épique et microcosmique, chère à Ballanche comme à Lamartine ou à Quinet* » DURAND, Gilbert, Op.cit., 1992, (1^{ère} Éd.1969), p 350.

¹⁹⁵ Ibid, p 355.

Partie I : L'imaginaire, son évolution et ses constituants

Enfin la lune peut revêtir elle-même, par substitution du sens actif au sens passif, l'aspect animal : Artémis devient ours ou cerf, Hécate chien tricéphale, Isis la vache Hator, Osiris le bœuf Apis et Cybèle la lionne. Réciproquement tous les animaux, comme toutes les plantes, sont susceptibles de symboliser le drame ou simplement la marche du devenir agro-lunaire. Le schème cyclique euphémise l'animalité, l'animation et le mouvement, car il intègre dans un ensemble mythique où ils jouent un rôle positif, puisqu'en une telle perspective, la négativité, fût-elle animale, est nécessaire à l'avènement de la pleine positivité.¹⁹⁶

Le monde bestiaire de la lune rassemble différents animaux, du dragon à l'escargot, aussi bien l'ours que l'agneau, d'autres encore comme l'araignée, la cigale, le serpent et l'écrevisse. Les monstres dans l'imaginaire symbolisent la totalisation qui a « la puissance faste et néfaste du devenir », ce dernier cherche dans le symbolisme cyclique : la renaissance, l'immortalité et la fécondité.

L'escargot avec sa coquille en spirale représente le signe de l'équilibre dans le déséquilibre, de l'ordre et du changement. *L'ours* renvoie à l'astre lunaire dans l'imaginaire de plusieurs peuples¹⁹⁷ pour sa disparition cyclique en hiver et son apparition au printemps. Pour d'autres peuples¹⁹⁸, la lune est assimilée au *lièvre* qui se rapproche du symbolisme de *l'agneau*, deux animaux inoffensifs, symbolisant à la fois le messie et le Fils, contrairement au guerrier et au conquérant. Durand ajoute à ces animaux, *les insectes* et *les crustacés*, ainsi que *les batraciens* et *les reptiles*¹⁹⁹, symboles de la réversibilité et de la métamorphose, mais aussi le renouveau avec le changement de peau.

D'autres éléments représentent le symbolisme cyclique en plus de la représentation du devenir agro-lunaire, entre le Bestiaire et le végétal de la lune. Ces éléments ne sont que les instruments mais aussi les produits du *tissage* et du *filage*, à savoir le fuseau, le rouet et la quenouille ou bien les fils et les cordes. Les fileuses²⁰⁰ tissent les fils du destin ou des cordes qui lient. Le fuseau avec son mouvement circulaire et rythmique devient « le talisman contre le destin ».

¹⁹⁶ DURAND, Gilbert, Op.cit., 1992, (1^{ère} Éd.1969), p 259.

¹⁹⁷ Les peuples de la Sibérie et de l'Alaska.

¹⁹⁸ Les peuples de l'Afrique, de l'Amérique mais aussi certains indiens.

¹⁹⁹ L'araignée, la chrysalide, la cigale, le crabe, l'écrevisse, le scarabée, le poisson, le lézard, les grenouilles et le serpent.

²⁰⁰ « Ce seraient ces déesses séléniques qui auraient inventé la profession de tisserand et sont réputées dans l'art du tissage : telle Neith égyptienne ou Proserpine. Pénélope est une tisseuse cyclique qui chaque nuit défait le travail journalier afin d'éternellement renvoyer l'échéance. » DURAND, Gilbert, Op.cit., 1992, (1^{ère} Éd.1969), p370.

Partie I : L'imaginaire, son évolution et ses constituants

Des fils et du métier à tisser résulte le tissu qui est considéré comme le lien d'une liaison rassurante. Il symbolise la continuité dans l'inconscient collectif, la discontinuité et la rupture sont déterminées par « la coupure du ciseau ». Une autre image, aquatique en l'occurrence, soutient cette continuité à travers le pliage et le dépliage du tissu comme les « ondes superposées » où le comptoir du marchand est considéré comme le terrain « *que viennent battre le flux et le reflux des marées tissulaires.* »²⁰¹.

Le cercle est ce qui caractérise le mouvement circulaire du fuseau et de la roue. Cette dernière caractérise la totalité temporelle et le perpétuel recommencement. La roue en général se lie avec le symbolisme du char ainsi qu'à celui du voyage. La liaison entre le char, le voyage et la roue est facile à établir. Etant donné que le char est tiré par les chevaux, l'attelage est mis en exergue. Ce dernier est le « symbole cyclique de fusion des contraires » qui se présentent dans la mythologie cyclique entre les ténèbres et la lumière.

La roue zodiacale signifie la « roue de la vie » chez plusieurs peuples²⁰². Quant à la balle, elle est considérée comme la tête de dieu. Comme elle dégage un « principe unificateur de toutes les phases temporelles », elle marque les religions monothéistes.

5.2. Les symboles de l'intimité

La mort et le sépulcre sont mis en valeur à travers de longs rites d'ensevelissement. Leur euphémisation se résume à « un retour chez soi », de nombreuses écritures l'affirment (*Bible*²⁰³, *Coran*²⁰⁴, *Védas*²⁰⁵). L'ensevelissement est pour certains peuples une condition primordiale pour le repos éternel. C'est dans le processus d'euphémisation du régime Nocturne que le sépulcre devient berceau. Ce dernier est à la fois le symbole de l'abandon²⁰⁶ et le protecteur des héros mythiques.

Chez les anciens égyptiens, les rituels sont multiples²⁰⁷ pour « garantir le repos ». La momie ressemble à la chrysalide qui se transforme après une hibernation à une « promesse de survie ». Le « cimetière », nom de la dernière demeure, signifie le lieu de

²⁰¹ DURAND, Gilbert, Op.cit., 1992, (1^{ère} Éd.1969), p372.

²⁰² Babylone, Égypte, Perse, Indes, les deux Amériques et la Scandinavie.

²⁰³ Bible, Genèse : III, 19.

²⁰⁴ Coran, III : 59.

²⁰⁵ DURAND, Gilbert, Op.cit., 1992, (1^{ère} Éd.1969), p 269.

²⁰⁶ Le berceau : Romulus et Remus sont mis dans un berceau et jeté dans le Tibre. Moïse est, lui aussi, mis dans un berceau pour être sauvé du Pharaon, etc.

²⁰⁷ « *Linceul, bandelettes, masques mortuaires, vases canopes pour les viscères, emboîtement de sarcophages anthropoïdes, de chambres et d'appartements funèbres.* » Ibid, p 270.

Partie I : L'imaginaire, son évolution et ses constituants

repos. Certaines croyances favorisent l'inhumation comme rituel d'ensevelissement, d'autres optent pour l'incinération. L'une ou de l'autre, elles constituent une étape primordiale pour le repos éternel. « *Cette euphémisation du sépulcre et l'assimilation des valeurs mortuaires au repos et à l'intimité dans le folklore et la poésie.* »²⁰⁸, se résume à des contes comme celui de la *Belle au bois dormant*, ou celui d'Andersen, *Le coffre volant*, ou encore celui de l'*Histoire du cheval enchanté* des *Mille et une nuits*. L'influence que la mort et le suicide exerce sur les poètes romantiques²⁰⁹ est immense. Ce dernier voyage vers l'au-delà est le mystère qui suscite à la fois une profonde appréhension et un grand désir. Malgré l'appréhension héritée du régime Diurne, l'euphémisation de la mort adoucit sa venue et à travers l'antiphrase, elle devient l'événement le plus attendu pour plus d'intimité dans un repos éternel.

5.2.1. L'intimité à travers l'image d'un refuge

Le sépulcre et le ventre maternel sont *les contenants* du corps et de l'âme. Ils sont comparés à tant d'autres pour ce qu'ils représentent. De la grotte à la maison, les représentations se diffèrent. Du refuge à l'intimité reposante, les images se multiplient : la cavité, giron, le sein de la terre, caverne, grenier, abri, demeure, nécropole, crypte, palais, château, appartement, chambre, chaumière, foyer, gratte-ciel, niche, coquille, matrice, coffret, coupe, creux, etc. Des images qui représentent un monde fermé mettent en valeur le sentiment de sécurité, « *Les serrures et les clefs renforcent encore l'intimité et le secret de ces demeures superlatives* »²¹⁰. Le sentiment de sécurité est la voie vers la paix intérieure.

Les escaliers ou l'ascenseur dans ou pour une maison sont à la fois les symboles de « l'ascension morale » et la descente « au cœur du mystère ». Les schèmes de la descente correspondent à ceux de l'involution et du creusement. Ils mettent en exergue l'image de la maison, tout comme les archétypes de l'intimité. Quant à l'ascension, elle renvoie à l'architecture des murs qui se dressent rappelant la tour de Babel, la montagne, la terrasse qui appelle le soleil.

L'importance donnée au foyer ne fait qu'accentuer l'espace de la paix et de la sérénité en mettant la demeure *le centre paradisiaque*, le nombril du monde, en d'autres

²⁰⁸ Ibid, p272.

²⁰⁹ Goethe, Novalis, Nodier, Hugo, Brentano, etc.

²¹⁰ DURAND, Gilbert, Op.cit., 1992, (1^{ère} Éd.1969), p 278.

Partie I : L'imaginaire, son évolution et ses constituants

termes, le lieu sacré à l'image du *Mandala*²¹¹. Ce terme signifie cercle et la traduction tibétaine le qualifie de centre. Il renforce le symbole de la figuration florale mais aussi le symbole de la totalité. La forme circulaire peut être aussi bien celle d'une roue qu'une enceinte close.

La différence qui se trace entre un refuge carré et un autre circulaire limite le premier en un refuge construit et le second à un refuge naturel en l'image du ventre féminin. « *L'enceinte carrée est celle de la ville, c'est la forteresse, la citadelle. L'espace circulaire est plutôt celui du jardin, du fruit, de l'œuf ou du ventre, et déplace l'accent symbolique sur les voluptés secrètes de l'intimité* »²¹². Ce qui assure la paix et la sécurité est l'ignorance du monde extérieur.

Le centre et son symbolisme se lie étroitement dans le régime Nocturne avec la répétition. Une affirmation de « l'éternel recommencement » à travers l'espace et le temps sacré. Le processus cyclique ne prend forme dans l'imaginaire qu'en s'associant au « redoublement spatial. ». Dans un geste de piété, le musulman, par exemple, mettant, cinq fois par jour, le tapis de prière par terre en direction de l'Est, illustre cet éternel recommencement à travers l'espace et le temps.

La dernière demeure sur l'eau est considérée comme plus luxuriante que la demeure terrestre selon Durand. « La barque, la nef ou l'arche, la pirogue » autant de moyens pour le transport funèbre dans les croyances de certaines civilisations²¹³. La barque devient dès lors le « vaisseau fantôme » qui transporte l'appréhension de la mort s'il n'y avait pas « la coque protectrice du vaisseau fermé » : le coffre, l'habacle. L'arche est le symbole par excellence de la sécurité. Dans le classement des images, le vaisseau est le diminutif du

²¹¹ « *Le Mandala tantrique, jeu de figures fermées circulaires et carrées, à l'intérieur desquelles trônent les images de divinités, semble constituer un résumé du lieu sacré sur les marches de la sémiologie. [...] cette figure est reliée à toute une symbolique florale, labyrinthique, et au symbolisme de la maison. Il sert de "réceptacle" aux dieux, il est "palais" des dieux. Il est assimilé au Paradis au centre duquel "siège" le Dieu suprême, et dans lequel le temps est aboli par une inversion rituelle : on transforme la terre mortelle et corruptible en "terre de diamant" incorruptible, on actualise ainsi la notion de "paradis terrestre" »*, Ibid, Pp 281-282.

²¹² Ibid, p. 284.

²¹³ « *Isis et Osiris voyagent sur une barque funèbre, tandis qu'Ishtar, Sin, le Noé biblique aussi bien que le polynésien, le singe solaire du Râmâyana, le Prométhée indou Matariçvan ("celui qui grandit dans le corps de sa mère"), tous construisent une arche pour transporter l'âme des morts comme pour conserver la vie et les créatures menacées par le cataclysme. Le symbolisme du voyage mortuaire pousse [...] à se demander si la mort ne fut pas archétypalement le premier navigateur, si le "complexe de Caron" n'est pas à la racine de toute aventure maritime, et si la mort, selon un vers célèbre, n'est pas le "vieux capitaine" archétypal qui passionne toute navigation des vivants* ». Ibid, Pp 285-286.

Partie I : L'imaginaire, son évolution et ses constituants

vase. Un vase qui se confond avec tout ustensile²¹⁴ culinaire, y compris le Graal, lors d'un rituel d'un sacrifice. L'image du Graal souvent associée à celle de l'épée qui, dans le régime Nocturne, introduisent à la fois le symbole de « l'intimité du vaisseau et la sacralité du temple ».

5.2.2. Le refuge en miniature à travers l'image digestive

Le symbole de la coupe prend une valeur profonde qui renvoie à la mère nourricière et protectrice. « Le vaisseau en miniature » détermine l'image digestive et alimentaire. Le vase, la coupe ou n'importe quel récipient conduit à l'image de l'estomac, le ventre digestif avant d'être le ventre sexuel, le premier facteur de toute digestion. Il est assimilé au contenant.

Le vase se situe à mi-chemin entre les images du ventre digestif ou sexuel et celles du liquide nutritif, de l'élixir de vie et de jouvence. Peu importe que le vaisseau soit à cavité profonde, chaudron, bassine et bol ou à cavité faible, cuvette, jatte, coupe ou cuiller. Car par le jeu confusionnel du sens passif et du sens actif l'intérêt archétypal glisse peu à peu du contenant au contenu²¹⁵

La notion du contenant et du contenu sont liées. Le contenu met plus en valeur les symboles aquatiques ainsi que ceux de l'intimité à travers les schèmes de l'avalage. Les aliments passent nécessairement par la manducation qui est la négation de l'aliment dans un but destructeur. Pour certaines religions « *toute alimentation est transsubstantiation* »²¹⁶.

Le contenu forme la qualité d'un trésor substantiel qui n'est plus le récipient mais ce qui est à l'intérieur de ce récipient. Un intérieur de l'intimité que les poètes et les alchimistes aiment découvrir.

Le lait est la boisson la plus importante, l'aliment le plus ancien, en d'autres termes l'archétype alimentaire ; le premier aliment, en l'occurrence le lait maternel. Un contenu

²¹⁴ « Coupe du culte de Cybèle, chaudrons hindous et chinois, chaudron d'argent des Celtes, "chaudron de la régénération" du Musée de Copenhague, ancêtre probable du Graal, auquel est assimilé le Mandala dans les cérémonies tantriques, chaudron qui, dans l'Edda, contiennent les nourritures pour les guerriers bienheureux, rendent inépuisable la liste des vases sacrés. Sorcières et alchimistes usent également de chaudrons » Ibid, p291.

²¹⁵ Ibid, p 293.

²¹⁶ Dans la théologie catholique, elle est transformation de la substance du pain et du vin en celle du corps et du sang du Jésus-Christ dans l'eucharistie, par opposition à la consubstantiation qui, dans la doctrine luthérienne est la présence du Christ dans l'eucharistie. Larousse 2008

Partie I : L'imaginaire, son évolution et ses constituants

qui renvoie surtout à son contenant le sein, l'exemple par excellence de l'union. L'étude de Durand s'intéresse à d'autres aliments, en plus du lait. L'image de la végétation annonce le figuier, le dattier, la vigne, le blé et le maïs. Au cycle végétal, s'ajoute le miel, un aliment naturel qui prend une place importante dans l'archétype alimentaire. Il est souvent associé au lait étant tous les deux naturels, si le premier est extrait « de l'arbre, au sein de l'abeille ou de la fleur », le second est extrait du sein maternel. Pour la religion hindoue, ils symbolisent le « *cœur des choses. Lait et miel sont douceur, délices de l'intimité retrouvée.* »²¹⁷.

C'est à travers une boisson naturelle que le breuvage sacré trouve toute sa qualité archétypale. La boisson sacrée porte de nombreux symboles qui se lient étroitement aux schèmes cycliques avec l'éternel retour, aux schèmes de l'avalage et de l'intimité. A l'archétype du breuvage sacré s'associe celui de la coupe. «... *le breuvage sacré est secret, caché, en même temps qu'il est eau de jouvence* »²¹⁸.

Dans la rêverie alimentaire, l'image de l'or s'ajoute à la représentation du vin au fond de la coupe, non pas en tant que couleur comme dans le régime Diurne mais en tant que poids infime qui a de la valeur. C'est le symbole du sel par son importance qui est considéré comme l'essence de tout aliment. Le sel comme l'or sont une substance précieuse. Si infimes soient-ils, gullivérisation²¹⁹ par excellence, ils sont considérés comme les substances premières, dotés d'une grande valeur, tels les *atomes* dans un corps. « Les symboles de la concentration et de la condensation ».

L'âge de l'or est régit par le dieu Frôdhi ou Froha, variété du Freyer divinité de la mythologie nordique de la fécondité qui a le pouvoir absolu sur « *les fruits de la terre* »²²⁰, sur la prospérité et la paix. Il oppose « la conquête guerrière, le glaive » à « la quiétude et la richesse ». Une opposition est remplacée par une fusion dans l'histoire qui lie les Sabins et les Romains²²¹.

²¹⁷ DURAND, Gilbert, Op.cit., 1992, (1^{ère} Éd.1969), p297.

²¹⁸ « *Le vin est symbole de la vie cachée, de la jeunesse triomphante et secrète* », Ibid, p 298.

²¹⁹ « *Car c'est dans l'infime que réside la puissance de la pierre et c'est toujours une infime quantité qui est capable de provoquer des transmutations cent mille fois plus importantes* » ELIADE, Mircea, *Forgerons et Alchimistes*, Paris : Flammarion, 1956, p137, cité in DURAND, Gilbert, Op.cit., 1992, (1^{ère} Éd.1969), p301.

²²⁰ STURLUSON, Snorri, Op.cit., p56.

²²¹ Selon la légende, l'enlèvement des Sabines par Romulus et ses hommes déclenche une guerre entre les Romains et les Sabins. Ils se réconcilient à la fin pour former un seul peuple. « *Les Sabins de la légende apportent donc à la cité guerrière des valeurs nouvelles, en particulier la revalorisation de la femme et de*

Partie I : L'imaginaire, son évolution et ses constituants

5.3. Les symboles de l'inversion

Ce point se concentre sur le renversement des exemples traités dans le premier régime. Durand se permet de rendre moins dures les images de la femme, de l'Ogre, de la nourriture, de la nuit dans le régime Nocturne mais aussi de mettre en valeur le symbole des couleurs. L'image de la femme est introduite aussi par les romantiques et les surréalistes.

Les visages du temps vont faire l'objet d'une nouvelle présentation. Dans le même contexte de purification, un nouveau vocabulaire est mis en exergue pour couvrir les symboles de la rupture et de la séparation. L'image de la femme fatale, ténébreuse et destructrice, se transmue en une autre image, celle de la femme protectrice et donneuse d'enfants. L'accès au centre de la terre devient de plus en plus facile en minimisant les « méandres labyrinthiques »

5.3.1. L'euphémisme comme processus d'inversion

Le langage joue un rôle important dans la diffusion des symboles de l'inversion en se basant sur l'antiphrase. La prudence est de rigueur et se fait par étape dans l'euphémisation de la chute et des ténèbres. L'exploration des profondeurs est mise en évidence avec précaution pour atténuer l'angoisse de l'abîme. Dans cette perspective, et en se basant sur des textes mazdéens²²² et les *Védas*²²³, « l'idée de la richesse, la notion de pluriel », les figures de fécondité, de la vie aquatique et tellurique, sont mises en évidence par un euphémisme qui adoucit les représentations.

L'opération de découverte du dehors au-dedans que Bachelard appelle « involutive » est nécessaire pour l'exploration des secrets du devenir. La descente nécessite plus de précaution que le vol dans l'imaginaire selon Durand. Ces précautions se manifestent par l'utilisation d'une armure, d'une cuirasse ou encore d'une combinaison, « un arsenal de machines et de machination » très complexes, tout en

l'or. De cette fusion mythique résultera l'équilibre de cette fameuse civilisation romaine, à la fois guerrière et juridique, mais également agricole et domestique. Rome deviendra ainsi pour l'Occident l'archétype politique par excellence. », DURAND, Gilbert, Op.cit., 1992, (1^{ère} Éd.1969), p304.

²²² Les adeptes du mazdéisme, une religion ancienne de l'Iran, réformée par Zarathoustra au VII^e s. av. J. – C.

²²³ La parole sacrée des Brahmanes de l'Inde ancienne.

Partie I : L'imaginaire, son évolution et ses constituants

douceur et sous le guide d'un mentor. Toutes ces précautions sont indispensables de peur que la descente se transforme en une chute, mais aussi parce que le processus de descente est trop compliqué que celui de l'ascension. L'aile est le seul moyen dont requiert un envol.

Si l'ascension est une voie vers l'extérieur, la descente trace son chemin vers l'intérieur, vers le monde de l'intimité. Ce qui fait la différence entre la descente et la chute est sa lenteur. Cette descente lente est accompagnée d'une chaleur douce, pas trop ardente comme celle des Enfers, une chaleur qualifiée d'une substance intime. Du feu jaillit la chaleur qui brûle mais aussi une chaleur qui réchauffe. C'est dans ce sens que l'image de l'intimité chaude renvoie au symbole du ventre digestif mais aussi sexuel.

Ce ventre dans le régime Diurne est représenté comme un gouffre qui avale, qui détruit et qui est assimilé à un Ogre. Il est le symbole de l'abîme par la chute qui, sous l'effet de l'euphémisme, freine et ralentit, transformant la valeur négative de la peur et l'angoisse en une valeur positive de l'intimité. Cette voie qui mène vers le ventre prend un autre symbole, qui se transforme en plaisir délaissant celui de la peur. L'exemple qui montre l'importance du ventre, ajouté à l'image du géant, se révèle à travers la légende du Cheval de Troie, mais aussi à travers la représentation de Jonas dans le ventre de la baleine.

L'euphémisme dans un processus d'inversion tend jusqu'à l'antiphrase : le gouffre devient une cavité et la chute une descente à la recherche du plaisir. Une telle inversion est appelée une double négation, comme dans l'exemple : tel est pris qui croyait prendre (lier le lieur, voler le voleur, tromper le trompeur, etc.). Un acte négatif constitue un autre positif, « *par une négation ou un acte négatif on détruit l'effet d'une première négativité* »²²⁴.

Durand met en œuvre des symboles et des processus logiques qui s'opposent catégoriquement aux symboles de la structure *diaïrétique* du régime Diurne de l'image. L'image du saint Christophe²²⁵ est associée au passeur dont le rôle est de passer « les morts de l'autre côté du fleuve infernal ». Dans l'imaginaire religieux des chrétiens, il se présente comme porteur du Christ, censé accompagner les mortels lors de leur dernier

²²⁴ DURAND, Gilbert, Op.cit., 1992, (1^{ère} Éd.1969), p 230.

²²⁵ Saint patron des voyageurs, des soldats, de l'armée, des automobilistes, du train.

Partie I : L'imaginaire, son évolution et ses constituants

voyage. La représentation du saint Christophe inverse son sens, elle transforme un passeur en un protecteur. L'image est considérée comme un « talisman contre la violence de la mort ». Dans le mythe de saint Christophe, l'image de la mort se dresse contre une autre. Le Christ ressuscité profite de la puissance du géant. Revenir du royaume des morts pour être protégé par le passeur de ces derniers est une antiphrase par excellence où la double négation est apparente au niveau de l'image qui peut être «...*la totale négation du régime antithétique et la double négation du régime de l'antiphrase* »²²⁶

Dans la représentation de l'avalage, d'autres exemples sont présentés dans le travail de Durand pour illustrer l'euphémisation et l'antiphrase. Celui de Jonas²²⁷ et le Petit Poucet²²⁸. La représentation symbolique de l'avalage est une antiphrase quand l'image des héros constitue une euphémisation. La suite des événements dans les exemples met en valeur la représentation du schème de « l'aveur avalé », l'archétype *du contenant et du contenu*. C'est l'homme qui prend le dessus face à l'animal en l'image du poisson²²⁹. C'est dans ce sens que la double négation marque l'inversion de son contenu négatif dans l'imaginaire. Dans le monde aquatique, l'eau est la représentation du redoublement du monde et des êtres. Elle est le foyer des poissons (avalé par l'eau qui l'entoure), le miroir des êtres (un redoublement de la personne).

Le thème de l'avalage exprime fortement le monde de l'intérieur ainsi que la protection. Le monde intérieur peut correspondre à un ventre, une coquille, une grotte etc., des endroits qui n'ont pas la même forme et nécessite parfois une « mise en miniature²³⁰ » des êtres et des choses pour pouvoir y trouver refuge. Généralement le petit poisson est considéré comme une graine qu'on plante dans un monde intérieur (le ventre, la matrice de la femme) pour un processus de fécondation. « *Le poisson est en relation avec l'Ouest, à la fois pays des morts, "porte du mystère" mais aussi [...] pays de la*

²²⁶DURAND, Gilbert, Op.cit., 1992, (1^{ère} Éd.1969), p 233.

²²⁷ Jonas fut avalé par la Baleine. Bible : *Le livre de Jonas*.

²²⁸ Le Petit Poucet sauve ses frères de l'Ogre, mangeur d'enfants

²²⁹ « *Les gros poissons mangent les petits* » Proverbe flamand, in DURAND, Gilbert, Op.cit., 1992, (1^{ère} Éd.1969), p235.

²³⁰ Selon Durand, le nain Bès, dieu du foyer, dans la mythologie égyptienne tient une place importante et joue un rôle crucial dans l'imaginaire. Dans la mythologie française et germanique, les êtres qui représentent aussi le « petit monde » sont : « les lutins, fadets, farfadets, gobelins, follets », même si la doctrine du christianisme leur donne une valeur négative, dans la conscience collective, ils sont considérés « comme de petites divinités malicieuses certes, mais bienfaitantes ». Une puissance se dégage de Vishnou, appelé parfois nain dans la culture indienne.

Partie I : L'imaginaire, son évolution et ses constituants

fécondité sous toutes ses formes, "côté des femmes" par excellence, des déesses mères »²³¹.

5.3.2. Les symboles nyctomorphes en littérature du XIX^e s.

En littérature, le romantisme met en valeur le thème de l'inversion et du redoublement de l'image. La force de la description des profondeurs est intense, chez Hugo²³² en particulier. Comme le romantisme, le surréalisme intensifie cette description par l'inversion où « ... *la vie et la mort, le réel et l'imaginaire, le passé et le futur, le communicable et l'incommunicable, le haut et le bas cessent d'être perçus contradictoirement* »²³³. Dans le surréalisme, une inversion du bon sens et de la logique permet même de faire « entrer le grand dans le petit », favorisant la force de l'imagination et de ses structures plus que le rationalisme.

Le Renversement des symboles attribue à la nuit des valeurs aussi ténébreuses les unes que les autres dans le régime Diurne. Les images qui représentent des valeurs négatives se voient se transmuier en valeurs positive dans le régime Nocturne. L'euphémisation de la nuit garantit le calme, la tranquillité, le sommeil, le repos contrairement aux symboles du régime précédent qui ne retiennent que les ténèbres, les créatures maléfiques, la peur et la chute.

Comme les images sont inversées dans le régime Nocturne, la nuit est le jour dans le royaume des morts. Un monde idéal où le séjour infernal et très redouté devient un endroit paisible où les morts reposent. La nuit révèle donc deux représentations, d'un côté, elle est symbole du cœur ténébreux et du désespoir de l'âme abandonnée et d'un autre, elle est « *reliée à la descente par l'échelle secrète, au déguisement, à l'union amoureuse, à la chevelure, aux fleurs ...etc.* »²³⁴. C'est à travers le romantisme que les images ont acquis « des valeurs nocturnes ».

La nuit se rapporte à l'inconscient où tous les souvenirs peuvent surgir. Elle représente le royaume de l'intimité. Les symboles nyctomorphes prennent une grande place chez les poètes et les mystiques. Contrairement aux schèmes ascensionnels qui

²³¹ DURAND, Gilbert, Op.cit., 1992, (1^{ère} Éd.1969), p247.

²³² « *Jonas orphelin des Misérables réfugié dans le ventre de pierre de l'Éléphant de la Bastille* ». Ibid, p238.

²³³ Ibid, p238

²³⁴ *La Nuit Obscure*, poème de Saint Jean de la Croix. Cité in DURAND, Gilbert, Op.cit., 1992, (1^{ère} Éd.1969), p 249.

Partie I : L'imaginaire, son évolution et ses constituants

mettent en valeur la lumière, les schèmes de la descente révèlent une coloration épaisse de l'intimité. Les couleurs représentées dans le régime Nocturne sont le vert sombre, le violet, « les variétés de la pourpre », le rouge ardent, le rouge de l'explosion (un mélange de blanc, du jaune soufre et du noir carbone).

L'eau qui sert à laver et à purifier devient un élément premier pour teindre dans le régime Nocturne. L'eau profonde est sombre, épaisse. L'étendue des mers et des océans renforce son épaisseur en mettant l'imagination entre « horreur et amour ». L'euphémisme de l'eau renvoie à la féminité, c'est l'archétype de la mère, représentée par la multiplicité des couleurs (comme l'image de l'arc-en-ciel par exemple), « *la multicoloration étant liée directement dans les constellations nocturnes à l'engramme de la féminité maternelle, à la valorisation positive de la femme, de la nature, du centre de la fécondité* »²³⁵. L'archétype de la couleur se lie étroitement à la technologie du tissage qui est représentée dans l'image du rouet dont l'euphémisation met en valeur la fileuse.

En plus du plaisir de la vue (les couleurs) s'ajoute le plaisir de l'oreille (les sons, la mélodie, la musique). Constamment chez les romantiques, les sons et les couleurs constituent un langage aussi présent que l'image de la nuit.

La musique opère ce miracle de toucher en nous le noyau le plus secret, le point d'enracinement de tous les souvenirs et d'en faire pour un instant le centre du monde féérique, comparable à des semences ensorcelées, les sons prennent racine en nous avec une rapidité magique [...] en un clin d'œil nous percevons le murmure d'un bocage semé de fleurs merveilleuses...²³⁶

Le symbolisme de la couleur comme celui de la musique forme le thème des aspirations les plus anciennes de la psyché. Ces représentations à la fois mélodieuses et colorées sont les moyens de rétablir par l'euphémisation la notion du temps.

Les symboles nocturnes de cette « fusion » mélodique et colorée mettent en valeur l'archétype de la féminité. L'antiphrase de la femme fatale. Le schème de l'avalage et de la dégression nocturne renvoie à l'image maternelle tantôt dans le monde aquatique, tantôt dans le monde tellurique. L'exemple le plus vraisemblable de l'avaeuse est celui

²³⁵ SOUSTELLE, Jacques, *La Pensée cosmologique des anciens Mexicains. Représentation du Temps et de l'Espace*. Paris, Hermann, 1940, p 69, cité in DURAND, Gilbert, Op.cit., 1992, (1^{ère} Éd.1969), p253.

²³⁶ Poème de Tieck Ludwig, un poète allemand, cité par BÉGUIN, Albert, *Le Rêve chez les romantiques allemands et dans la pensée française*, Marseille, Cahier du Sud, 1937, p137. In DURAND, Gilbert, Op.cit., 1992, (1^{ère} Éd.1969), p 255.

Partie I : L'imaginaire, son évolution et ses constituants

de la mer qui, pour de nombreuses civilisations, constitue un des archétypes du retour aux sources du bonheur. « *Enfin est-il besoin de rappeler que dans de nombreuses mythologies la naissance est comme instaurée par l'élément aquatique : c'est près d'une rivière que naît Mithra, c'est dans une rivière que renaît Moïse, c'est dans le Jourdain que renaît le Christ* »²³⁷. L'eau est toujours associée aux noms de la mère ou de la Grande Déesse dans de nombreuses cultures²³⁸.

Le mercure représente Hermès, l'archétype de l'*anima*, l'image de la femme dans l'imaginaire de l'homme. Un terme qui dérive du mot animal dont l'origine latine veut dire âme ou souffle. Quant à l'*animus*, c'est la représentation de l'homme dans l'imaginaire de la femme selon le psychiatre Jung²³⁹. L'image de la femme prend une place moins néfaste. Elle joue un rôle important dans le processus de la prospérité et la fécondité. Sa principale figure de son « éternel féminin » est sa chevelure²⁴⁰. Si la femme est représentée par l'élément aquatique, la chevelure renvoie à l'élément chtonien. De ce fait, la terre²⁴¹ constitue le début et la fin de toute vie selon certaines croyances. « *Les eaux seraient donc les mères du monde, tandis que la terre serait la mère des vivants et des hommes [...] l'iconographie de la Mère suprême où se confondent vertus aquatiques et qualités terrestres* »²⁴²

Les images de l'eau et de la terre qui se lient contribuent dans la formation des symboles du bonheur et à rétablir le symbole de la féminité néfaste. Le ventre maternel est le symbole du Paradis, l'archétype de l'avalage qui met en exergue la paix intérieure. Ce retour aux origines constitue le début de la guérison pour le schizophrène. Que ce soit pour les romantiques ou les surréalistes, l'eau est synonyme d'espoir.

...les multiples métaphores aquatiques qui peuplent l'œuvre d'André Breton : fontaines, nacelle, rivière, navires, pluie, larmes, miroir de l'eau, cascades, toute l'imagerie des eaux est réhabilitée par le poète, soumise à l'archétype suprême, au

²³⁷DURAND, Gilbert, Op.cit., 1992, (1^{ère} Éd.1969), p257.

²³⁸ Astarté syrienne, Athar arabe, Ishtar babylonienne, Tanit carthaginoise

²³⁹ JUNG, Carl Gustav, *Dialectique du moi et de l'inconscient*, Paris, Idées/ Gallimard, 1973.

²⁴⁰ « ... les Mélusines sont à longue le Faro bambara porte des cheveux lisses et noirs [...] et le culte de Vénus [...] se voit attribué la protection de la chevelure des dames » DURAND, Gilbert, Op.cit., 1992, (1^{ère} Éd.1969), Pp 260-261.

²⁴¹ « Tu es poussière, et tu retourneras dans la poussière » (Genèse : III, 19)

²⁴²DURAND, Gilbert, Op.cit., 1992, (1^{ère} Éd.1969), p 261.

Partie I : L'imaginaire, son évolution et ses constituants

symbole de la femme. Car la femme "prend dans la table des valeurs surréalistes, la place de Dieu"²⁴³.

La femme est associée à la *Grande Mère* qui représente l'image de « *la somme de tous les dieux* »²⁴⁴. Un amalgame de représentations qui renvoie à « des attributs telluriques » et « des épithètes aquatiques », symboles d'un « retour ou d'un regret ».

Le régime Nocturne s'appuie sur l'euphémisation des images et le processus de l'antiphrase pour inverser les symboles néfastes du régime Diurne. La nuit menaçante prend la forme d'une nuit bienfaisante, les couleurs prennent la place de la lumière éclatante, quant au bruit, il se transmue en mélodie. Toutes ces transformations convergent vers la sécurité dans l'intimité.

Pour conclure, ce chapitre constitue une synthèse du classement des images, établi par Durand. Une synthèse qui nous permettra d'abord de cerner l'imaginaire collectif de différents peuples, à savoir celui des grecs, des égyptiens, des indiens, des chinois, des iraniens, des mexicains, etc. Ensuite, de mettre en évidence ce qui forme le classement durandien des images. Un classement qui se résume en deux régimes et trois structures. Les mêmes images prennent place dans cette classification isotopique mais elles sont interprétées différemment selon le régime exploité. L'un favorise les schèmes ascensionnels et diaïrétiques, mettant en relief les images héroïques, l'autre préfère les gestes de la descente en se concentrant sur les images de l'intimité et du mystère, tout en cherchant le trésor enfoui. Une quête obstinée, « du repos » et de « la nourriture terrestre ».

Les structures *schizomorphes* font du régime Diurne de l'imaginaire un véritable régime de l'antithèse. Le régime Nocturne, à travers des structures *synthétiques* et *mystiques*, fusionne « les images du jour et les figures de la nuit ». De l'euphémisation à l'antiphrase, la fusion valorise la nuit en termes d'éclairement. « *La poésie nocturne tolère les "obscurités clartés"*. Elle est débordante de richesses, donc indulgente. »²⁴⁵.

Le mot « nuit », par exemple, dans le régime Diurne introduit un lexique tel que « ténèbres, souillure, gouffre, monstre, ogre, femme fatale, Enfer, etc. » dans un procédé d'exclusion et de contradiction de l'antithèse afin de mettre en exergue l'importance de

²⁴³ Ibid, Pp 266-267.

²⁴⁴ « *Astarté, Isis, Dea, Syria, Mâyâ, Marica, Magna Mater, Anaitis, Aphrodite, Cybèle, Rhéa, Gê, Déméter, Myriam, Chalchiuhtlicue ou Shing-Moo* » Ibid, p268.

²⁴⁵ Ibid, p 307.

Partie I : L'imaginaire, son évolution et ses constituants

l'ascension face à la chute. Dans le régime Nocturne, par contre, le même mot génère un lexique différent tel que « repos, refuge, berceau, ventre, mère, l'enfant, flamme ou chaleur etc. » dans un processus d'euphémisation et en mettant en œuvre les figures telles que l'antiphrase, l'analogie pour que la chute devienne une descente.

Ce chapitre nous permettra aussi d'assembler les premiers éléments d'une grille logique d'analyse. Une grille qui permettra de situer, en premier lieu, les images obsédantes dans l'écriture de Salim Bachi dans une période bien déterminée dans le but de cerner l'imaginaire individuel.

Dans la même perspective, nous explorerons dans le chapitre suivant, les constituants à caractère dominant dans l'écriture de Salim Bachi, à savoir les mythes, l'Histoire, la religion, la biographie ainsi que l'autobiographie.

Partie I : L'imaginaire, son évolution et ses constituants

Chapitre 3

La place de l'imaginaire dans l' (auto)biographie

Ce chapitre constitue une continuité du précédent, dans la mesure où nous commençons par expliquer l'importance de l'imaginaire et son développement selon une logique, introduite par Gaston Bachelard et Gilbert Durand. L'imaginaire a fait l'objet de plusieurs recherches dans différents domaines, à savoir l'anthropologie, la psychologie, la psychanalyse, etc., qui mettent en œuvre des mythes et des myèmes ainsi que des archétypes. Ces derniers sont développés dans l'inconscient individuel avant l'inconscient collectif.

L'autobiographie et la biographie font l'objet de recherche de ce chapitre parce que cinq romans de Salim Bachi sont des écrits à dominance biographique et ses deux récits sont des autobiographies. L'auteur s'intéresse à un type bien particulier de personnages au point d'en constituer un mythe personnel.

A partir de ce type particulier de personnages, nous chercherons ce qui constitue le mythe personnel de l'auteur à travers l'image obsédante qui se trouve pratiquement dans tous ses écrits. Cette image met en évidence l'imaginaire particulier de l'auteur et sur quel imaginaire collectif s'appuie-t-il.

1. La logique de l'imaginaire

L'imaginaire se base-t-il sur une logique ? Les chercheurs choisissent de s'appuyer sur deux méthodes : *le formisme* et *la systémique*. Dans la première, l'imaginaire est vu comme un organisme qui évolue avec le temps. Sa forme est construite à partir de deux pôles : le premier pôle est une matrice qui met au monde un type particulier d'imaginaire. Le deuxième pôle est une force qui permet de créer de nouvelles images. Dans la seconde, les théories de Gaston Bachelard et de Gilbert Durand affirment que l'enchaînement des images ne se fait pas de façon incohérente. Les images obéissent à une logique. En d'autres termes, selon un raisonnement rigoureux et harmonieux.

Une image engendre une autre jusqu'à l'impossibilité de les isoler. Bachelard affirme que les images se forment selon les lois de composition ou les lois de combinaison. C'est-à-dire, une image crée une autre ou bien elles se combinent pour former une image plus grande ou plus intense.

Partie I : L'imaginaire, son évolution et ses constituants

Afin de trouver les structures de l'imaginaire, Durand commence d'abord par comparer les conceptions de plusieurs philosophes tels que Brunschvicg qui considère l'imagination comme le « *péché de l'esprit* »²⁴⁴, Alain conçoit l'idée en ces termes : « *l'imaginaire est l'enfance de la conscience* »²⁴⁵, Sartre²⁴⁶ montre que l'imagination n'est qu'un processus dans l'esprit qui forme des « miniatures » mentales reproduites à partir d'éléments objectifs, enfin Bergson²⁴⁷, quant à lui, il associe l'imagination à la mémoire. Sartre reste sceptique quant aux recherches de ce dernier, il « *remarque qu'on ne peut confondre l'imaginé et le remémoré. Et si la mémoire colore bien l'imagination ... il n'en est pas moins exact qu'il existe une essence propre à l'imaginaire différenciant la pensée du poète de celle du chroniqueur ou du mémorialiste.* »²⁴⁸. Durand affirme que Sartre a raté l'image en s'intéressant de près à la méthode phénoménologique, sachant que ce dernier écrit plus comme à la manière de Zola qu'à celle de Baudelaire, donc, il lui est impossible de cerner l'imaginaire sans avoir recours au patrimoine de l'humanité. Ce dernier est formé à partir de la poésie et des différentes religions de toute une civilisation.

L'imaginaire selon *Denkpsychologie* (psychologie du cerveau ou de la pensée) est « le symbole de toute pensée ou les éléments formels de la pensée », « prototype des liaisons mécaniques » chez les associationnistes²⁴⁹, « *la totalité mnésique de la conscience* » chez Bergson et prototype de néantisation chez Sartre.

Gilbert Durand tente de trouver les failles dans les différentes classifications proposées précédemment. Selon lui, ces classifications sont trop objectives motivées par les données extérieures à la conscience imageante. Il insiste sur la puissance fondamentale des symboles qui consistent à se lier malgré les contradictions, les éléments inconciliables, les cloisonnements sociaux et les séparations des périodes de l'Histoire. Il laisse entendre d'après les différentes recherches que le caractère social est basé sur les motivations du rituel, des mythes et des différences de mentalités qui découlent du statut

²⁴⁴ BRUNSCHVICG, Léon, *Héritage de mots, héritage d'idées*, Paris, P.U.F, 1946, p 98

²⁴⁵ ALAIN (Émile CHARIER, dit), *Vingt leçons sur les beaux-arts*, 7^e leçon, cf. *Préliminaires à la mythologie*, Paris, Hartmann, 1954, p. 89,90

²⁴⁶ SARTRE, Jean-Paul, *L'Imagination*, Paris, P.U.F, 1950

²⁴⁷ BERGSON, Henri, *Matière et Mémoires*, Paris, P.U.F, 1945.

²⁴⁸ DURAND, Gilbert, *Op.cit.*, 1992 (1^{ère} Éd.1969), p 16

²⁴⁹ Adeptes de l'associationnisme, une doctrine philosophique qui se base sur l'association des idées et des représentations en mettant en œuvre dans la vie mentale, le principe de la connaissance, elle est surtout soutenue par David Hume et John Stuart Mill

Partie I : L'imaginaire, son évolution et ses constituants

politique et historique. C'est dans ce sens qu'il est primordial de chercher des catégories motivantes des symboles dans les comportements du psychisme humain.

Dans ce sens et loin de la psychologie classique que Durand explique la notion du symbole à travers les travaux de Freud, de Piaget, de Jung et beaucoup d'autres. Pour Freud, le symbole est attaché aux motivations de la *libido* par fixation. Contrairement à Freud, Piaget critique le mécanisme de la fixation, il ne peut concevoir un symbolisme réduit aux objets rendus tabous par la censure, ce qui constitue un traumatisme dû à un refoulement. Dans la psychanalyse, l'imagination ne peut être le résultat d'un refoulement mais au contraire, elle est surtout l'origine d'un défolement. Chez Jung, disciple de Freud, la *libido* est associée à l'influence des ancêtres où toute pensée symbolique n'est que la prise de conscience de *symboles héréditaires*.

L'analogie est un système qui se base sur les similitudes entre deux représentations alors que la convergence assemble plusieurs représentations pour en constituer une seule. La convergence se fie davantage à différents éléments au lieu de se contenter d'un seul comme l'analogie. L'image ne se limite pas à un seul signe ou une seule signification. Les différentes images mises dans différentes situations ou selon différents ordres peuvent converger vers une signification bien précise, cette dernière dépend d'une certaine intuition, en particulier, l'intuition du réel. Un ensemble d'images qui tournent autour d'un centre mettant en valeur des archétypes, des modèles à déceler à travers le processus d'imagination.

Les images chez Durand dans *Les structures anthropologiques de l'imaginaire* sont classées de manière isotopique. Durand préfère le mot isotope à celui de symbole dans la mesure où une image peut être la combinaison d'une image noyau (proton) à un nombre indéterminé d'images sans charges (neutron) en nourrissant le sens ou la signification de l'image noyau.

Par exemple, le mot soleil comme image noyau génère d'autres images telles que lumière, jour, astre, rayon, clarté, bonheur ...etc. le sens de la représentation prend une forme en combinant ces images. Ces derniers mots peuvent être des isomorphes, des représentations identiques à l'image centrale et qui la renforcent en lui donnant un sens plus fort, plus subtil et très perspicace.

Partie I : L'imaginaire, son évolution et ses constituants

2. L'importance de l'imaginaire

L'état ou l'action de l'imaginaire est parallèle à celui de l'imagination, cette dernière montre que la vérité est transformée de manière subjective. L'imaginaire, d'une part, est le miroir de nos émotions, des images qui reflètent l'état de notre corps. D'autre part, l'imaginaire existe à l'intérieur de nous pour exprimer l'effet du plaisir ou du déplaisir.

L'esprit avec ses représentations cause une transformation corporelle de même que la réalité externe provoque un état d'esprit propre : joie, tristesse, changement d'humeur. Cet état d'esprit nie la raison et l'esprit critique.

Le contrôle de l'imaginaire se perd quand le rêve entre en scène. Le rêve, l'état d'inconscience, provoque des images incontrôlables portant différents symboles, quand la conscience bloque toute image insolite, qui sort de l'ordinaire, en d'autres termes, irrationnelle. La critique des réalités invisibles ou au-dessus des sens comme la foi religieuse, les superstitions ou même les traditions est un vrai combat pour le chercheur car ces réalités sont une imposture d'après l'esprit scientifique (rationnel).

Jean-Jacques Rousseau affirme que son imagination sauva son âme, imprégné par ses lectures, son esprit combine, varie, s'approprie et lui fait porter les costumes de différents personnages, il vit leur vie et imagine les situations les plus agréables selon ses goûts. Ces situations fictives remplacent la vie réelle et lui font oublier ses tourments.

" Mon imagination pris un parti qui me sauva de moi-même et calma ma naissante sensualité : ce fut de se nourrir de situations qui m'avaient intéressé dans mes lectures, de les rappeler, de les varier, de les combiner, de me les approprier tellement que je devinsse un de ces personnages que j'imaginai, que je me visse toujours dans les positions les plus agréables selon mes goûts, enfin que l'état fictif où je venais de me mettre me fit oublier mon état réel, dont j'étais si mécontent" (Confessions, 1^{re} partie, livre I)²⁵⁰

Les passions développent chez chacun le désir tant préservé dans la vie raisonnable, ces passions sont alimentées par l'imaginaire. La valeur de l'imaginaire est difficile à cerner dans la mesure où plusieurs questions se posent sur la logique de la croyance qui

²⁵⁰WUNENBERGER, Jean-Jacques, Op.cit., p81.

Partie I : L'imaginaire, son évolution et ses constituants

accompagne les contenus de l'imaginaire. L'opposition des images crédibles et celles qui ne le sont pas est-elle suffisante dans le processus de l'imagination ?

Selon David Hume²⁵¹, la croyance accompagne l'imaginaire quand les images représentées fournissent des sensations fortes et font bouger les sentiments. C'est dur de croire en une pure fiction quand celle-ci ne procure aucune impression. Jean-Pierre Grima nous explique à travers la philosophie de Hume l'importance accordée à l'imagination dans son travail²⁵² :

Il nous reste à envisager une des fonctions majeures de l'imagination et de ses pouvoirs, celle de produire des fictions. Sous la plume de Hume, le terme renvoie le plus généralement à des agencements qui ne correspondent pas au réel, et relève d'un usage chimérique, s'agissant de fictions of the fancy. Mais, comme on l'aura maintenant compris au fil des analyses, chez Hume les sens généraux côtoient des usages plus spécifiques qui, tout en se disant sous le même vocabulaire, manifestent d'autres significations. Il est donc des fictions de l'imagination qui loin d'être volontairement produites passent même inaperçues.²⁵³

Est-ce un imaginaire qui nous fait violence, nous rend vulnérable ou sommes-nous vulnérable parce que nous attribuons plusieurs réalités à une simple simulation ?

3. Les mythes et l'imaginaire

L'imaginaire est souvent nourrit de mythes. Le rapport qui les lie est étroit, car le mythe autant qu'histoire reste ancré dans les esprits et forme parfois les croyances collectives. Ces dernières sont formées à partir de rites et de rituels dans un processus de répétition, un éternel retour. Cette redondance installe des représentations archétypales. La présence du mythe est récurrente dans les créations, artistique soit-elle ou littéraire.

3.1. Du mythe traditionnel au mythe littéraire

On distingue trois types de transformations, le premier type est la réanimation herméneutique, dans lequel le sens du mythe peut être repris dans un nouveau contexte sous une forme narrative ou argumentative, comme par exemple la théologie chrétienne qui hérite de l'imaginaire de la mythologie païenne. Dans le contexte des sciences

²⁵¹HUME, David, Op.cit., 1947.

²⁵²HUME, David, *Traité de la nature humaine*, 2 vol. , trad ; André Leroy, Paris, Aubier, 1946. (Nouvelles traductions par Baranger&Saltel, Paris, Flammarion, coll. GF, 1991-1995)

²⁵³GRIMA, Jean-Pierre, « L'imagination dans le *Traité de la nature humaine* », In *PHILOSOPHIQUE, HUME, l'individu*, N°12, 2009 p 47-78. Annales littéraires de l'Université de Franche-Comté.

Partie I : L'imaginaire, son évolution et ses constituants

humaines, le travail historique de la théologie participe au développement du sens mythique traditionnel. Quant à la psychanalyse, avec ses expressions savantes, réactive des mythes pour faire assimiler le Moi de l'homme contemporain. Sigmund Freud perpétue l'histoire grecque d'Œdipe et donne une plus grande ampleur à une figure symbolique. Le psychiatre fait durer le mythe en réinvestissant le sens dans un contexte, espace et temps différents sans s'acharner à éterniser son premier sens.

Le deuxième type de transformations est le bricolage mythique : en herméneutique, le mythe est pris comme référence et relu autrement. Dans une perspective de création, le produit de l'imagination se met en œuvre par le biais de l'image populaire, c'est-à-dire, par le biais des croyances collectives. En passant par l'art et la littérature, les mythes sont décortiqués en mythèmes (scènes, personnages, lieux...etc.) qui peuvent être associés à de nouveaux récits. C'est un travail qui rappelle sans faute celui de Claude Lévi-Strauss, une logique qui consiste à déconstruire pour reconstruire.

Le dernier type de transformations est celui de la transfiguration baroque, au croisement de la logique du décorticage et de la reconstitution, une formation mythique prend forme sous une procédure de type baroque. Ce retour aux mythes (éternel retour) n'est pas seulement une adaptation de mythes anciens dans des conditions actuelles mais une exploitation pour une intention fictionnelle. Le nouveau texte du mythe est créé à partir de superposition interculturelle, souvent parsemé d'humour, d'ironie ainsi que de bizarreries multiples.

Frédéric Tristan le partisan de la « Nouvelle fiction » désire reprendre l'imaginaire mythique pour le placer à « *L'origine de la vision du monde traditionnel* »²⁵⁴ comme Mircea Eliade. Cette transformation touche tous les mythes : littéraires, artistiques, sociaux et politiques à travers le temps.

3.2. Du récit mythique à l'archétype

Le rapport du sémantisme archétypal et le récit mythique est très étroit. Le Régime Nocturne de l'imaginaire met le symbolisme au service du récit dramatique ou historique. Les structures *synthétiques* de ce régime en particulier manquent de dynamisme intérieur,

²⁵⁴ MONNEYRON, Frédéric & THOMAS, Joël, *Mythes et littérature* (Paris, PUF, « Que sais-je » 2002, rééd. 2012, traduction espagnole) citée dans *L'Imaginaire* de WUNENBERGER Jean-Jacques, Op.cit., p59-61.

Partie I : L'imaginaire, son évolution et ses constituants

quand les images archétypales ou symboliques suscitent un dynamisme extérieur à travers d'autres images, elles forment un récit mythique en l'occurrence. Ce dernier est caractérisé par la forme de l'histoire et la structure dramatique.

En d'autres termes, l'association de l'histoire aux mythes est de mise. Les découvertes archéologiques corroborent certains récits mythiques. Le « mythe » autant que concept, renforce certaines croyances religieuses, légendaires ou magiques, et s'installe dans certains contes populaires et récits romanesques. Il prend une place importante dans l'histoire, le récit et le conte. Il reste à déterminer la relation qui lie le récit mythique et sa formation sémantique, ou encore, le rapport entre l'archétype et le mythe.

Le mythe ne peut être formé seulement à partir de relations synchronique et/ou diachronique, un système qui se base sur la description langagière dans un état particulier ou l'évolution de ce dernier. Si la première est systématique, produits du hasard, la seconde est ponctuelle. Pourtant, elles ne sont pas indépendantes l'une de l'autre : chaque changement diachronique a des répercussions sur le système synchronique. L'univers du mythe est basé surtout sur les significations compréhensives. L'importance du mythe réside dans le sens symbolique que dégage chaque mythème et non pas dans la linéarité du récit.

Les relations synchronique et diachronique ne mettent pas en valeur un archétype quand elles le traduisent par un langage qui se renferme dans un seul discours. Le mythe se dégage du besoin qui se rapporte aux « phonèmes » et aux « morphèmes » et se lie à un niveau plus élevé, celui des « mythèmes ». Un niveau qui s'intéresse au sens, symbolique en particulier, développant un archétype. Lévi-Strauss présente le mythe comme des relations syntaxiques, alors que Durand, le conçoit comme des *paquets de relations* et non pas des relations isolées. " Paquet ", dans une conception de l'isomorphisme sémantique est pour l'anthropologue plus une signification qu'une relation.

Dans un travail plus ancien, Soustelle²⁵⁵ décrit le mythe comme porteur de son propre sens, comme « la métaphore de l'écho », ou encore « le palais des miroirs » où chaque mot multiplie les significations. « *Le mythe ne se traduit pas, même en logique :*

²⁵⁵ SOUSTELLE, Jacques, Op.cit., 1940.

Partie I : L'imaginaire, son évolution et ses constituants

*tout effort de traduction du mythe —comme tout effort pour faire passer du sémantique au sémiologique — est un effort d'appauvrissement »*²⁵⁶. Dans un sens plus large, c'est le dynamisme qualitatif d'une structure qui détermine le fond d'un mythe et non pas sa forme. Les structures sont plus pragmatiques et ne s'appuient pas sur la logique pour se constituer.

En d'autres termes, l'imaginaire se transforme dans un cadre bien formel qui obéit à une géométrie, une syntaxe ainsi qu'une rhétorique, mais ce cadre ne sert pas le dynamisme de la structure opératoire. Le symbole puise son sémantique d'une dominante vitale autour du mythe et c'est dans un système d'échanges qu'il prend place dans une structure qualitative, même si « *la valeur d'échange masque et mystifie trop souvent la valeur d'usage* »²⁵⁷.

3.3. La formation des mythèmes

Dans l'exemple du mythe d'Œdipe, Lévi-Strauss²⁵⁸ dresse dans un « alignement synchronique des thèmes mythiques » et ordonne des "Paquets" de relations sous forme d'indices qualitatifs, dépassant les petites unités sémantiques (syntaxiques). *La phrase complexe* développe de multiples relations qui constituent les « grosses unités constitutives », formant ainsi les mythèmes. Le fil du récit par contre est annoncé par la structure diachronique.

Les protagonistes ne forment pas des mythèmes dans cet agencement mais leur répétition et leur redondance établissent des structures qui se lient entre elles dans des relations exprimées en phrases :

Pour emprunter un exemple à Lévi-Strauss lui-même dans le mythe d'Œdipe tel que nous le rapporte la tradition hellénique, ce n'est pas au symbole du dragon tué par Cadmos, ou à celui du Sphinx tué par Œdipe, pas plus qu'au rituel d'ensevelissement de Polynice par Antigone, ou au symbolisme si cher au psychanalyste, de l'inceste, qu'il faut s'arrêter, mais bien à la relation exprimée par les phrases : "Les héros tuent les monstres chtoniens ", "Les parents (Œdipe, Polynice) surestiment le rapport de parenté (mariage avec la mère, ensevelissement interdit du frère...)", etc. [...] Le mythe se transcrit ainsi en

²⁵⁶ DURAND, Gilbert, Op.cit., 1992 (1^{ère} Éd.1969), p 414.

²⁵⁷ Ibid, p 416.

²⁵⁸ LÉVI-STRAUSS, Claude, « La structure des mythes », *Anthropologie structurale*, Paris, Plon, 1958, p 236.

Partie I : L'imaginaire, son évolution et ses constituants

plusieurs colonnes synchroniques que nous pouvons inscrire dans
« le petit tableau²⁵⁹ »²⁶⁰

L'analyse du sens du mythe met en œuvre des symboles transmutés en relations appelées mythèmes. Chaque colonne définit un mythème qui en se combinant avec d'autres mythèmes crée de nouvelles relations. (I) les liens familiaux (Cadmos et sa sœur, Œdipe et sa mère, Antigone et son frère), (II) la mort (Les Spartoï s'entretuent, Œdipe tue son père, Étéocle tue son frère) (III) destruction du monstre chtonien, (IV) l'infirmité des personnages (Labdacos, Laïos, Œdipe/boiteux, gauche, pied-enflé).

La combinaison des colonnes (I) et (II) met en œuvre l'existence des contraires, quand des liens familiaux se tissent dans la première, la destruction de ces liens se tracent dans la deuxième. Dans les colonnes (III) et (IV) une nouvelle naissance qui voit le jour après la destruction des monstres dans la première et la descendance du père au fils dans la deuxième.

L'analyse diachronique et synchronique chez Lévi-Strauss met en exergue la sémantique de plusieurs mythes (*Dioscures*²⁶¹, *Trickster*²⁶², *hermaphrodite*²⁶³, *le messie*, etc.). La compréhension de la mythologie nécessite entre autres les deux facteurs d'analyse à savoir, diachronique et synchronique. Le premier met en évidence le déroulement du récit, le deuxième par contre s'appuie sur deux dimensions : l'une se passe à l'intérieur du mythe mettant en œuvre la répétition des séquences, l'autre comparative avec des mythes analogues.

Cette dimension qui s'intéresse de près à la répétition par le redoublement des symboles met en œuvre le mythe de l'éternel retour mais aussi la répétition rythmique qui se trouvent dans les structures du Régime Nocturne. Cet éternel recommencement, conservé par les rites, est une victoire contre le temps et la mort. Le mythe n'est pas une simple histoire à raconter mais son rôle consiste à *répéter* comme dans la musique.

Le synchronisme se lie étroitement au redoublement des symboles en miniatures (gulliverisation) mais aussi à la répétition dans le temps et aux structures *synthétiques*,

²⁵⁹ DURAND, Gilbert, Op.cit., 2012 (première édition, 1964), p 58. (Voir Annexe 1)

²⁶⁰ Ibid, p 57

²⁶¹ Castor et Pollus, fils de Lédà

²⁶² Mot anglais, un farceur, un personnage mythique, présent dans toutes les cultures, rendu célèbre par Paul Radin. Claude Lévi-Strauss le considère comme un « décepteur, un traître qui trompe tout le monde »

²⁶³ Le couple représenté par l'union d'Hermès et d'Aphrodite,

Partie I : L'imaginaire, son évolution et ses constituants

quand le cadre diachronique s'intéresse au discours à travers le déroulement des faits. Dans le synchronisme, la qualité des symboles doit sa valeur à la répétition et au rythme musical, un refrain qui s'ajoute au verbal pour doubler « la capacité magique » à changer le monde, fictif soit-il ou réel.

Durand s'appuie sur les contes haïtiens rapportés par Comhaire-Sylvain²⁶⁴ pour expliquer le fonctionnement des structures de l'imaginaire. Le mythe haïtien existe grâce à l'influence africaine, française et indienne. Deux contes sont mis en exergue, *Maman d' l'eau* et *Domangage*²⁶⁵. Dans le premier, le fil de l'histoire (diachronisme) se résume comme suit :

...deux jeunes gens, filles ou garçons, dont l'un, soit commet une faute vénielle, soit a un défaut quelconque ayant pour résultat de le faire fuir ou de le chasser de la communauté primitive. Il en résulte un voyage souvent précédé d'une épreuve magique. Le voyageur rencontre alors une vieille femme qui lui fait subir avec succès plusieurs épreuves : humilité, obéissance, travaux répugnants, etc. Une récompense est enfin offerte sous forme de richesses issues de la manipulation d'objets magiques ou de la simple prononciation de certains mots. Le conte se poursuit par la répétition synchronique mais inversée des mêmes événements par

²⁶⁴ COMHAIRE-SYLVAIN, Suzanne, *Les contes haïtiens* (2 vol.) Belgique, Impr. Meester-Wettern, 1937.

²⁶⁵ C'est l'histoire d'une très jolie jeune fille que son père a eu du mal à la marier, elle était vaniteuse et d'un orgueil sans pareil, un jour le Diable en la voyant est tombé sous son charme, il a tout fait pour la séduire. Quand il a réussi, il a demandé sa main à son père qui voyait très bien qui n'était pas un bon parti pour sa fille. Il a essayé avec son fils de la dissuader à renoncer à cette union sans succès. En voyant que sa fille est résignée à se marier, il lui a offert un cheval, appelé Domangage, en lui faisant promettre de ne jamais s'en séparer. Le frère ayant l'esprit dérangé par la situation de sa sœur décide de prendre place dans le ventre du cheval et l'accompagner à son insu pour la protéger. En arrivant, la jeune a fait la rencontre d'une vieille femme qui prenait soin de son mari avant son arrivée. Le Diable voulait la chasser mais la fille a insisté pour la garder, elle a même pris soin d'elle en la coiffant tous les jours et l'habillant correctement. Un geste qui a énervé son époux et est devenu insupportable, il sortait tous les jours pour ne pas revenir qu'aux heures des repas et exige que tout soit en bon état, laissant derrière lui un coq pour la surveiller. Le coq devrait lancer un cri si quelque chose d'inhabituelle se passait à la maison. Le frère sortait chaque jour pour aider sa sœur mais un jour il a entendu la vieille dame avouer en pleurant à sa sœur que son fils qui n'est autre que le Diable allait la tuer. Il décide alors de sauver sa sœur. Il demande à sa sœur de mettre des habits d'homme et la vieille dame de donner du riz, du blé au coq pour le distraire dans des barils en nombre de sept. Ils étaient déjà loin quand le coq s'est rendu compte. Le Diable tua sa mère et se mit à la recherche de sa femme pour la tuer, il arrive au village des hommes seuls, il se renseigne auprès des hommes sur la possibilité d'avoir vu une femme sur un cheval. Ils lui ont dit qu'aucune femme n'est passée par là, que la seule personne qui est passée est seulement un très beau jeune homme sur un cheval. Ils étaient occupés à réparer leur cloche qui s'est détraquée selon eux. Elle est censée dénoncer les femmes dans leur village mais selon eux il n'existe aucune femme au village. Le Diable a compris que c'était sa femme qui est passée déguisée en homme. Il hâte le pas avec toute une armée pour la récupérer. Elle se trouvait au bord d'un fleuve n'ayant aucun moyen de le passer. Soudain elle reconnaît un de ses anciens prétendants, elle lui promet de l'épouser s'il la sauve des griffes de son époux maléfique. Il a aidé la belle jeune fille à passer avec son frère et avec une ruse il tua le Diable d'un coup de pierre sur la tête. https://books.google.dz/books?id=76xPaLy9fckC&pg=PA17&lpg=PA17&dq=domangage&source=bl&ots=xnJk4Mwnmg&sig=y1c9Ps_w0NW9CkgGjSJRfQ06dNY&hl=fr&sa=X&ved=0ahUKEwj1ef6uLHYAhVFXRQKHwZfAJsQ6AEIJAA#v=onepage&q=domangage&f=false. Consulté le 29 -12- 2017.

Partie I : L'imaginaire, son évolution et ses constituants

le second protagoniste initial, qui se tire fort mal des épreuves et au lieu d'une récompense reçoit une punition ²⁶⁶

Dans l'extraction des différents mythèmes dans le processus du synchronisme, le mythe haïtien dégage les répétitions des épreuves pour les deux personnes, un simple processus de redoublement. Des éléments présents dans le récit qui se présentent à l'esprit comme des *contenants* (Œufs magiques, carrosse, citrouille, noix, panier,alebasse, etc.), qui doivent être brisés pour prendre possession du *contenu*. L'emboîtement des contenants rend parfois le saisissement des contenus plus difficile : « *la vieille ordonne "Ouvre ce grand pot dans mon corps et prends-y trois œufs" [...] "Tu les casseras dès que l'écho ne répondra plus : casse-les !" »*²⁶⁷

Cette dualité en redondance s'est repérée dans plusieurs mythes, à savoir les Dioscures, Caïn et Abel, etc. En plus des répétitions et du redoublement des épreuves, un schème s'incruste dans la synchronisation, celui d'*inversion des valeurs*. L'histoire de *Job*²⁶⁸, mais aussi celle de *saint Julien*²⁶⁹ sont la représentation par excellence de cette *inversion* mais aussi celle de *Cendrillon*, ou encore celle de la *Bête* dans la *Belle et la Bête*. « *Cette acceptation d'une situation négative va entraîner le renversement de la situation* »²⁷⁰ en ayant une récompense. Cette dernière est surtout présente dans le Régime Nocturne quand elle devient la négation de la situation négative.

Dans le schéma diachronique et les relations synchroniques du conte de *Maman d'l'eau*, se dégage des schèmes et des symboles de *l'inversion* et de *l'intimité* à travers le thème de la mère et de l'eau, dans un renversement des valeurs, gulliverisation des contenants, souvent dans un emboîtement de symboles. Un ensemble mythique mis en exergue à travers l'illustration des structures *mystiques* de l'imaginaire.

Quant au conte de *Domangage*, en plus des structures *mystiques*, les structures *synthétiques* s'invitent à la constitution synchronique des mythèmes, ajoutant au drame de la chute, la rédemption et la présence d'un médiateur. Toujours fidèle au même régime, à savoir le Régime Nocturne par l'euphémisme.

²⁶⁶ DURAND, Gilbert, Op.cit., 1992 (1^{ère} Éd.1969) p 419

²⁶⁷ Ibid, p 423.

²⁶⁸ Supportant sa propre maladie et la perte de sa fortune et de ses enfants jusqu'à la délivrance divine.

²⁶⁹ Doit porter et réchauffer un Seigneur déguisé en lépreux jusqu'à la délivrance divine.

²⁷⁰ DURAND, Gilbert, Op.cit., 1992 (1^{ère} Éd.1969), p 422

Partie I : L'imaginaire, son évolution et ses constituants

Le diachronisme se résume dans les faits qui se déroulent autour d'une « fiancée difficile », se lie à un monstre déguisé, part en voyage en compagnie de l'époux, protégée à son insu par un sauveur, aidé par un animal magique. Ces derniers réussissent à rendre l'héroïne saine et sauve à son pays d'origine malgré la surveillance et les attaques du monstre.

Le synchronisme du mythe fait ressortir le thème du *sauveur*, présent dans la plupart des cultures²⁷¹, tantôt lié au Bien, tantôt au « *Mal monstrueux et thériomorphe* », dans l'image de l'ogre, du loup-garou, de la sorcière, du ghoul, du serpent, de la femme à queue de poisson. La gulliverisation est présente dans l'image du frère petit au point de trouver refuge dans le ventre de la monture magique, comme les fées dans les contes de l'Europe occidentale.

Le mythe se trace dans un voyage aller-retour, l'"aller " généralement est une descente voire une chute, même symbolique quand il s'agit d'un réveil brutal après un rêve vécu. Le "retour" souvent triomphant ou prenant la forme d'une fuite réussie, crée un ensemble assez conséquent de symboles. D'abord, ce sont différents stratagèmes qui voient le jour pour retarder le monstre (nourriture pour le surveillant en l'image du coq), ensuite, il y a le thème du refuge, souvent mis en miniature, renvoyant à l'intimité (le ventre du cheval), une fuite qui nécessite un déguisement ou l'utilisation des contenants comme moyens de transport : « *bambou creux, baril de sucre, voiture magique, panier, ventre d'un animal secourable et canot magique* »²⁷². L'image du sauveur s'inscrit dans la catégorie des structures *synthétiques* dans la mesure où des schèmes cycliques voire messianiques illustrent cette représentation. Si le premier conte développe les structures *mystiques*, le second met en valeur les structures *synthétiques*, « deux sous-espèce structurales du Régime Nocturne ».

Le diachronique du mythe est l'aspect général qui l'intègre au genre du récit, le synchronisme est un indice signalant les thèmes importants, [...] l'on pourra recueillir le "sens" diachronique du récit sur la voie du Logos moralisateur de la fable ou explicatif de la légende, le synchronisme déjà nous donnera une indication sur les répétitions qui obsèdent le mythe ²⁷³

²⁷¹ « ...le thème du *sauveur* qui est répété dans la version haïtienne et Malinké, ainsi que dans celle des cosaques de Zaporovia ». Ibid, p 426

²⁷² Ibid, p 429.

²⁷³ Ibid, Pp 432-433.

Partie I : L'imaginaire, son évolution et ses constituants

Le mythe contient en général les structures *synthétiques*, et tente dans sa diffusion de retrouver le temps perdu, un temps qui se révèle vainqueur de la mort dans une grande et belle aventure.

4. La constitution de l'archétypologie

Dans un sens plus large, l'archétype est un type, un modèle ou un idéal. En philosophie, c'est un modèle qui se rapproche de la perfection, dans les idées platoniciennes, quant à la psychologie, elle le définit comme symbole primitif mais surtout universel de l'inconscient collectif. De nombreux travaux se sont concentrés sur ce phénomène, croisant par-là l'étude de l'imaginaire.

Dans une perspective descriptive, une analyse a été faite puis une classification structurale de l'imaginaire. Trois réflexes dominants qui ont permis à Durand de trouver la voie en psychologie pour répartir les isotopes²⁷⁴ en trois grands groupes de schèmes : les schèmes *diaïrétiques*, symbolisés par les archétypes du *spectre* et du *glaive*, les schèmes de la descente et de l'intériorisation, symbolisés par *la coupe* et les schèmes rythmiques, symbolisés par *la roue* et le *bâton*. A travers deux régimes, l'un Diurne, dominé par l'antithèse, l'autre Nocturne qui s'appuie sur l'euphémisme. Des classes archétypales qui mettent en œuvre les structures *schizomorphes*, les structures *mystiques* et les structures *synthétiques*, décrivant des pathologies comportementales.

Ce classement rencontre des difficultés quant au saisissement sémantique des images en particulier celles des songes dont on ne peut cerner le sens global. Ce dernier ne peut être réduit seulement à l'acceptation de l'image comme un simple signe psychologique d'une réalité. Un passage d'une morphologie des structures de l'imaginaire à la physiologie de la fonction de l'imagination s'impose. Une fonction qui charge l'image d'un second sens. Un sens qui sera universellement partagé, permettant de prouver l'existence d'une réalité universelle de l'imaginaire.

La notion de la fonction de l'imagination nourrit deux réalités contradictoires : les différents types de représentations dans la psychologie caractérologique et les phases symboliques qui changent à travers l'histoire iconographique. Autrement dit, dans une

²⁷⁴ Durand préfère le mot isotope au lieu d'image. Le mot se réfère à l'élément chimique qui a le même nombre de protons (charge positive) que l'élément chimique de référence dans le tableau périodique des éléments, en d'autres termes, il a la même place, mais pas le même nombre de neutrons (particule sans charge, peut constituer le noyau atomique avec le ou les protons)

Partie I : L'imaginaire, son évolution et ses constituants

étude phénoménologique de l'imagination, la fonction de l'imagination est activée par tel ou tel type psychologique mais le contenu imaginaire est nourri par telle ou telle histoire à travers le temps. Deux trajectoires, typologie et histoire, qui convergent vers la constitution des archétypes.

L'archétypologie est considérée comme une typologie, rassemblant différents types psychologiques, chacun développe des caractères différents à travers les deux régimes d'images. Par exemple, l'imagination *schizomorphe* s'appuie sur des principes abstraits, le sujet est considéré comme « intellectualiste, idéaliste et dogmatique ». Une représentation qui n'est pas définitive chez les psychologues, où un rationaliste est avant tout un « sentimental », caractère incompatible « *avec l'allure diaïritique et polémique des structures diurnes que polarisent l'archétype du glaive et les schèmes antithétiques* »²⁷⁵

4.1. L'archétype en psychologie

Il est inconcevable d'établir des limites entre les consciences, encore moins entre le monde intérieur et le monde extérieur. Même Jung admet que chaque type a tendance à combiner l'univers de l'introversion et celui de l'extraversion avec une prédominance relative. Une séparation nette des régimes de l'image dans les états psychiques normaux est impossible. Dans les structures *schizomorphes*, *mystiques* et *synthétiques* se déploient des constellations d'images dans la conscience sans déterminisme total dans la mesure où les images peuvent changer de sens d'un régime à un autre. Ces structures prennent appui sur des cas pathologiques tels que la schizoïdie, la synopsis et l'épileptoïde pour décrire les différentes représentations en images, tantôt lilliputiennes, tantôt gigantesques. Le sujet est déclaré en voie de guérison quand ses représentations changent de régimes.

L'évolution de l'être sous différentes pressions (crises, traumatismes) permet la variation de la conscience à travers l'espace et le temps. Des facteurs externes participent largement au « rétrécissement » ou au contraire à la « dilatation » du comportement comme c'est le cas pour les images. Le régime des images est surtout influencé par des facteurs « événementiels, historiques et sociaux » qui forgent « l'orientation typologique du caractère » et font appel à telle ou telle image, mais le comportement caractériel de la personnalité ne dépend pas d'une typologie, « *très souvent la représentation et son*

²⁷⁵ DURAND, Gilbert, Op.cit., 1992 (1^{ère} Éd.1969), p 440.

Partie I : L'imaginaire, son évolution et ses constituants

contenu imaginaire, onirique ou artistique, peut radicalement démentir le comportement général de la personnalité »²⁷⁶, l'exemple le plus récurrent est celui proposé par Jaspers²⁷⁷ sur Van Gogh. Ce dernier développe selon le psychiatre une schizophrénie le classant ainsi dans le régime Diurne sous les structures *schizomorphes* mais l'analyse des œuvres de ce peintre révèle qu'il développe un modèle d'imagerie mystique, le plaçant ainsi dans le régime Nocturne sous les structures *mystiques*.

Dans un sens, la psychanalyse est flexible dans la mesure où elle offre un système de « compensation représentative ». L'image a la possibilité de suppléer, de remplacer, d'équilibrer « une attitude pragmatique ». L'image n'est pas forcément une représentation exacte du comportement humain, par exemple « *les œuvres les plus terrifiantes de Goya*²⁷⁸ furent gravées ou peintes au moment même où l'artiste avait vaincu l'angoisse neurasthénique²⁷⁹. »²⁸⁰. La classification suit souvent un ordre préférentiel implicite, selon William James²⁸¹, le « délicat » prime sur le barbare, par contre chez Jung, c'est l'introversion qui surpasse l'extraversion pour tout ce qu'elle possède comme valeur avec sa richesse psychique.

4.2. Une représentation différenciée entre *anima* et *animus*

Si la psychologie différentielle²⁸² ne réussit pas à mettre en œuvre une archétypologie, les deux régimes de l'imaginaire suivent un modèle de constellation symbolique lui permettant d'installer des types de représentations différenciés selon le sexe : « Le Régime Diurne serait ainsi le mode courant de la représentation de la conscience mâle, tandis que le Régime Nocturne serait celui de la représentation féminine. »²⁸³

²⁷⁶ Ibid, p 441.

²⁷⁷ JASPERS, Karl, *Strindberg et Van Gogh*, Paris, Edit. de Minuit, 1953.

²⁷⁸ Francisco Goya est un peintre et graveur espagnol du XVII^{ème} siècle. Ses œuvres (peintures murales, des gravures et des dessins) sont considérées comme une initiation au romantisme et annoncèrent aussi la peinture contemporaine.

²⁷⁹ Trouble plus ou moins durable du système nerveux qui se manifeste soit par de la dépression, soit par de la surexcitation (fatigue nerveuse).

²⁸⁰ DURAND, Gilbert, Op.cit., 1992 (1^{ère} Éd.1969), p 242.

²⁸¹ Est psychologue et philosophe américain (1842-1910), le frère du romancier célèbre Henry James, il est considéré comme l'un des fondateurs du pragmatisme mais aussi de la philosophie analytique.

²⁸² « Une sous-discipline de la psychologie, dénommée ainsi en 1900 par le psychologue allemand William Stern. Elle propose de décrire et d'expliquer au moyen de méthodes objectives les différences psychologiques entre les individus. » HUTEAU, Michel, *Psychologie différentielle. Cours et exercices*, Paris, Dunod (4^e édition), 2013.

²⁸³ DURAND, Gilbert, Op.cit., 1992 (1^{ère} Éd.1969), p 442.

Partie I : L'imaginaire, son évolution et ses constituants

Les psychologues, en particulier Jung, insistent sur le fait que le mâle n'a pas toujours la même vision de l'Univers. La représentation du Moi de l'individu peut subir une inversion complète. Une représentation mettant en œuvre des rêves, des projections imaginaires où chaque mâle peut porter « des potentialités représentatives féminines : l'anima » et inversement, chaque femme est porteuse d'un « animus imaginaire ». Cette inversion permet la reconstitution d'une richesse intarissable et indéterminable de représentations où toutes les combinaisons pratiques sont envisageables. Ce que Durand appelle « image de l'âme » (*l'anima ou l'animus*) peut être mise en valeur de façon positive ou négative selon le régime auquel elle appartient :

Qui ne voit, par exemple, que pour le mâle humain l'imagination de l'anima sous la figure effrayante de la sorcière ou au contraire sous le visage rassurant d'une vierge pure ou de la mère protectrice ne polarise le développement imaginaire et mythique de deux régimes diamétralement opposés ? La sorcière appelle un comportement imaginaire diairétique, alors que la vierge ou la mère suscitent des constellations mystiques et les thèmes de l'intimité et du repos. C'est moins le concept général de l'anima, mais bien le contenu matériel et sémantique que l'on donne à cette image qui importe. En fin de compte, animus ou anima n'apparaissent que comme des termes taxinomiques commodes, et le régime de l'image n'est finalement pas motivé par l'image sexuelle de l'âme : la féminité comme la virilité a, nous l'avons vu, sa place à tous les régimes.²⁸⁴

En psychologie, un troisième élément se présente au tableau de cette description : la « Persona » qui est considérée comme « une attitude extérieure de l'individu » motivé par le comportement sexuel que l'individu ne peut prendre en considération s'il est dominé par l'image de l'âme. La Persona sexuelle est sujet à confusion dans la mesure où l'individu se perd entre « le sens actif et le sens passif du verbe et de l'action », la représentation imaginaire permet de se mettre dans la peau de l'autre, mettant en relief le verbe et excluant l'action. Dans plusieurs cultures, patriarcales²⁸⁵ en l'occurrence, l'animus est mis en puissance mais l'anima a tendance à être refoulé. En d'autres termes, l'image de l'âme est influencée par des facteurs culturels beaucoup plus que par des

²⁸⁴ Ibid, Pp 443-444

²⁸⁵ Comme dans la société occidentale, le mâle est favorisé pour la succession monarchique. La tolérance de la polygamie touche surtout le mâle et contraint la femme à la monogamie. Dans ce sens, la Persona exige que l'anima soit unifié et l'animus polymorphe.

Partie I : L'imaginaire, son évolution et ses constituants

impératifs physiologiques. De ce fait, il est impératif de s'assurer que l'universalité de l'imaginaire ne soit pas bloquée par les pressions du milieu culturel.

L'image est généralement conditionnée par l'environnement, par la nature mais aussi par la société et l'Histoire. Ce conditionnement participe largement dans l'élaboration de certaines images mais encore plus de certains mythes, établissant par-là une typicalité socio-historique. La pression historique constitue des événements idéologiques pendant une période d'une civilisation. Les deux régimes de l'imaginaire s'installent dans une période ou une autre d'une civilisation et ce qui constitue une tare à une époque dans un régime peut être considéré comme une qualité dans une époque différente comme le prouve l'histoire culturelle des classiques et des romantiques par exemple.

4.3. L'archétype en psychanalyse

Les visions du monde sont classées selon les études littéraires ou grâce à l'histoire de la philosophie où une distinction se fait entre des dualismes de mentalités. Des représentations qui émanent du rationalisme et de l'empirisme, du réalisme et du surréalisme, du romantisme et du symbolisme. La fréquence idéaliste et réaliste selon Guy Michaud²⁸⁶ œuvre « de demi-génération en demi-génération », comme c'est le cas pour les figures iconographiques (abstraction, réalisme, impressionnisme, expressionnisme) qui marquent une phase historique et iconographique dans la classification des œuvres d'art²⁸⁷, s'intéressant de près aux « motivations psychologiques d'une époque déterminée ».

Dans les cultures orientales, en particulier le bouddhisme et l'hindouisme, les adeptes tentent de fuir par l'introversión. En se séparant du monde réel, un lot grandiose de *karma* envahit le corps. Cette abstraction est considérée comme une fonction qui s'oppose à la « participation mystique primitive », elle correspond beaucoup plus aux monothéistes Juifs et Arabes.

²⁸⁶ MICHAUD, Guy, *Introduction à une science de la littérature*, Istamboul, Pulhan, 1950. P 255. « Une "journée" du devenir de l'imaginaire serait d'environ deux générations de 36 ans chacune, l'une diurne, "idéaliste", l'autre nocturne "réaliste", repérables par l'utilisation plus fréquente dans l'un et l'autre cas réciproque du "thème de la nuit" et du "thème du midi" » DURAND, Gilbert, Op.cit., 1992 (1^{ère} Éd.1969) p 448.

²⁸⁷ L'art non figuratif contemporain, la nature morte, cézanienne ou cubiste, l'expressionnisme, le réalisme

Partie I : L'imaginaire, son évolution et ses constituants

La psychanalyse rapporte les archétypes comme une réalisation symbolique d'un refoulement ancré. Le renvoi aux mythes et aux représentations imaginaires forme des imitations de modes de vies qui deviennent un modèle socialisé et enregistré dans une phase historique. Ce mécanisme d'imitation met en œuvre un refoulement qui passera au stade de défolement d'une demi-génération en demi-génération. Un thème qui fera avec le temps partie intégrante des pressions historiques après s'être considéré à une époque comme une frustration refoulée. Ces changements créent un mouvement théorique d'un régime d'images à un autre. Une histoire chasse une autre après une durée temporelle limitée

Les représentations symboliques et mythiques sont réduites dans les mécanismes psychologiques à du refoulement et du défolement suite au conflit entre générations, mais la force de l'image mythique d'une époque donnée et la domination du régime archétypal persistent à travers le temps. « ... *l'époque romantique voit s'incarner l'épopée napoléonienne* »²⁸⁸. L'imagination romantique trouve sa place dans le Régime Nocturne dans la mesure où la structure historique est mise en évidence par les archétypes cycliques et progressistes. Un régime d'images se lie étroitement au régime social, le progrès des images semble détenir des jugements de valeurs, tout comme le fait que toute civilisation, tout empire aussi bien que toute tribu nomade est périssable (Rome, Byzance, Inca, etc.).

Le mythe se nourrit de la raison et de l'intelligence pour une maturation, appuyée par le contexte social et la pensée fantastique, une maturation qui transmet des archétypes. C'est l'influence sociale et historique qui détermine les archétypes et leur dérivation en symboles. Ce n'est pas l'universalisme des archétypes et des schèmes qui met en exergue les symboles mais c'est les tensions et les pressions historiques qui précisent et établissent le schème universel ainsi que le symbolisme de l'archétype. En d'autres termes, ce n'est pas à l'universalisme des archétypes que le symbole doit son envergure mais bien aux tensions et aux pressions historiques.

4.4. L'inconscient individuel et/ou collectif

L'inconscient est divisé en deux catégories, l'inconscient individuel à travers les complexes affectifs de la vie psychique et l'inconscient collectif à travers les archétypes

²⁸⁸ Ibid, p 449.

Partie I : L'imaginaire, son évolution et ses constituants

de la vie sociale. L'inconscient individuel porte les comportements refoulés et l'inconscient collectif porte l'héritage de cultes et rituels partagés des communautés.

L'archétype est une notion qui s'est révélée dans le but de faire part de l'imaginaire, emprunté de la philosophie de Platon, utilisé par Jung en 1919 pour représenter l'inconscient collectif. Les archétypes nient l'hypothèse du libre arbitre de l'imagination, en d'autres termes, les archétypes proposent des lois pour classer les images, revenant par-là aux travaux de Gilbert Durand, pour une structuration de l'imaginaire. Les archétypes qui se dégagent de l'inconscient collectif doivent contenir les points communs, dérivés de mythes, de rituels, de fantasmes ou de rêves de différents peuples, des associations permettant une constitution d'"*un héritage collectif*"

Jung les associe à des éléments hérités du patrimoine culturel et religieux (la mythologie et la religion). Des traits communs dans différentes cultures pourront être le fruit des échanges entre différents peuples à travers les siècles. Par exemple, le culte d'allumer des bougies est fréquent chez les chrétiens et dans différentes religions en Inde, moins fréquent chez les musulmans, mais aussi chez les bouddhistes. La mémoire remplit d'images qui s'installent et se transforment avec le temps : fées, sorcières, démons, ... etc. des images qui existent depuis une éternité dans le contexte du Mal et du Bien.

L'archétype n'est ni une image toute faite, ni une image figée mais une force touchée par le contexte personnel, culturel et historique du sujet, comme un monde prêt à être rempli. La représentation archétypique du démon est la plus ancienne de toute l'humanité avec celle de Dieu selon Jung et c'est le côté surnaturel qui frôle le magique qui permet « *de distinguer le démon* »

Jung s'est appuyé sur l'histoire des religions et l'anthropologie pour expliquer l'inconscient collectif où la réalité est perçue sous forme de symboles. Les archétypes ne sont qu'un brassage d'inconscient individuel et d'inconscient collectif mettant en relief les mythes et les symboles, ainsi que l'histoire personnelle et celle du peuple.

Jung cherche l'inconscient dans cette notion difficile de l'imaginaire mais Freud tente de le chercher dans la psychanalyse. Ce dernier étudie les traumatismes et leurs impacts sur la vie personnelle de l'individu, reflétés surtout dans leurs actes ainsi que dans leurs rêves. Il délègue les composants de l'inconscient à des "éléments refoulés" par la conscience.

Partie I : L'imaginaire, son évolution et ses constituants

5. La fonction de l'imagination

Le contenu imaginaire des archétypes n'est que la reconnaissance d'une traduction d'un code humain (langage, mode d'expression) à un autre, une traduction qui associe la compréhension des consciences à l'espace et au temps (milieu historique et une époque donnée). Les archétypes classés dans le travail de Durand, marqués par l'universalité mais aussi par ce qui sort de l'ordinaire, « tant psychique que social », sont mis en évidence par « *les phases de l'imagination individuelle ou les modes d'expression de l'imagination collective, les possibilités de retournement archétypal, de "conversion" d'un régime à l'autre* »²⁸⁹, transformant dès lors l'imaginaire en un élément secondaire de la pensée humaine et son évolution à l'influence sociale.

La fonction de l'imagination selon Lacroze²⁹⁰ a été réduite à un seul régime, celui du Régime Diurne, en s'intéressant de près à l'autisme et le comportement schizoïde réduisant l'imagination à un seul aspect : diaïrétique. Un aspect qui s'oppose au réel. Pour Freud, Godet et Laforgue, la fonction de l'imagination est considérée comme une pure compensation, tenant encore un rôle secondaire, un repli sur soi en cas d'impuissance physique ou « d'interdiction morale », une sorte d'évasion de la réalité trop brutale. La thèse de Lacroze semble contradictoire dans la mesure où l'imagination est généralement source de joie, soit après un défoulement ou encore après un refoulement. La joie, sans explication rationnelle, est parfois accompagnée de l'angoisse, cette dernière est soit le résultat, soit la production de la joie.

Quant à la fonction du symbole, elle ne consiste pas à rendre le sens d'une idée moins claire à la conscience mais au contraire, elle crée une sémiologie, des signes qui permettent « *d'exprimer la part du bonheur ou d'angoisse que ressent la conscience totale face à l'inéluctable instance de la temporalité* »²⁹¹. L'image symbolique ne s'éloigne pas de son contenu, ni de sa signification, même si la psychanalyse freudienne, Lacroze, Sartre et Barthes ne la considèrent que comme « un signe douteux et appauvri » ou « un simple signe du refoulé ». Barthes avantage le langage au détriment du mythe en considérant ce dernier comme un « *système sémiologique second* »²⁹², mais admet que le

²⁸⁹ Ibid, p 455.

²⁹⁰ LACROZE, René, *La Fonction de l'imagination*, Paris, Boivin, 1938. Cité in DURAND, Gilbert, Op.cit., 1992 (1^{ère} Éd.1969)

²⁹¹ DURAND, Gilbert, Op.cit., 1992 (1^{ère} Éd.1969) p457.

²⁹² BARTHES, Roland, *Mythologies*, Paris, Seuil, 1957, p 221

Partie I : L'imaginaire, son évolution et ses constituants

mythe est riche quand il le définit comme « méta-langage » ou encore un « système sémiologique agrandi ». Aucune étude psychologique (ni de l'enfant, ni d'adulte civilisé) n'affirme que le symbole soit second après le langage, ni que le sens propre prime sur le sens figuré. Au contraire, les études anthropologiques affirment que la place du mythe est toujours première et que c'est le sens figuré qui prime sur le sens propre par son intensité. La position anti-mythique reproche au symbole une imagination non objective, séparé de la compréhension générale, de ce fait, il est primordial de dissocier le Moi et le monde au sein du symbole pour permettre à la conscience de recueillir ce qui peut être retenu du monde objectif. En d'autres termes, c'est constituer un mythe « *épuré de toute intention assimilatrice, de tout humanisme* »²⁹³. Un purisme de la pensée scientifique par contre rend le Régime Diurne de l'image plus restreint.

Le mythe est considéré comme un conservatoire des valeurs à travers des fables, des poésies, des contes dans la littérature mais aussi dans le musée et l'archéologie. Toute création humaine est puisée dans quelques mythes ou légendes. Toute création humaine est gouvernée par la pensée fantastique universelle qui est accessible par l'esprit humain, ce dernier gère le savoir et les principes spécifiques de l'universalité mettant en place des archétypes.

6. Le mythe personnel de Salim Bachi

L'image récurrente dans l'écriture de Salim Bachi est celle du mort qui prend la parole pour raconter sa vie, la vie de personnes qui ont bel et bien existé. Quant à son autobiographie, il commence à la rédiger quand il a, à son tour, frôlé la mort. Une situation dramatique qui a aiguë son intérêt pour les mémoires d'outre-tombe.

6.1. La dominance masculine des personnages

Dans l'autobiographie et les écrits à dominance biographique dont est constitué notre corpus, nous notons les personnages principaux suivants : Salim, Seyf el Islam, Mohammad (QSSL), Abou Bakr, Khalid Ibn el-Walid, Khalad Kelkal, Albert Camus, Aristides de Sousa Mendes comme personnages masculins et seulement Khadija et Aïcha comme personnages féminins.

²⁹³ DURAND, Gilbert, Op.cit., 1992 (1^{ère} Éd.1969), p 460.

Partie I : L'imaginaire, son évolution et ses constituants

Le personnage est une personne dotée d'un corps et d'une personnalité, l'auteur trace des portraits par des mots. Il peut être un portrait réaliste se référant à la société de l'auteur ou ce qui est appelé un personnage référentiel, ou surréaliste s'inspirant des héros de contes et de légendes ou encore dit personnage fictif. La perspective du symbolisme est souvent attribuée aux noms quand il s'agit de personnage dans la mesure où ils sont considérés comme des révélateurs de sens. Dans le cadre d'une histoire réelle (une biographie) et/ou autobiographie, le personnage référentiel permet de faire le tour des moments les plus marquants dans l'Histoire.

Le personnage masculin est très présent dans l'écriture de Salim Bachi, la femme a toujours un second rôle où sa présence n'est que pour satisfaire le besoin de l'homme. Sauf pour Khadidja et Aicha les deux épouses du Prophète Mohammad (QSSL). Elles étaient très respectées, des femmes courageuses qui savent se faire entendre. Leurs opinions comptaient aux yeux de leur mari. Elles avaient marqué leur époque et sont restées des icônes pour les siècles des siècles.

Le « JE » a une place importante dans le pacte autobiographique. Salim Bachi exploite souvent ce pronom, non seulement pour raconter son histoire mais aussi celle de plusieurs hommes à travers l'Histoire.

6.2. Le personnage archétypal dans l'imaginaire de l'auteur

En relevant les traits similaires des personnages de Salim Bachi, nous notons un type particulier, repeint de la même manière mais dans des époques différentes. Un homme qui a marqué son époque, mort mais sa vie n'est pas passée inaperçue. L'auteur le décrit tel qu'il est connu dans l'Histoire et lui permet d'exprimer ses sentiments dans son histoire, piquant par ce procédé la curiosité du lecteur.

En suivant la même méthode pour décrire ses personnages, Salim Bachi crée un modèle type qui ornera la plupart de ses écrits. De sa propre vie dans *Autoportrait avec Grenade*, passe à celle des personnes telles que le Prophète, Khaled Kelkal, Albert Camus, Aristides de Sousa Mendes. L'exercice commence avec un inconnu dans le roman *Tuez-les tous*, un personnage *célèbre et anonyme* à la fois. La mort est le point commun qui lie ses personnages.

Partie I : L'imaginaire, son évolution et ses constituants

L'idée de ce genre de personnage s'est développée pendant son séjour à Grenade. Il est tombé malade au point d'être hospitalisé. En frôlant la mort, la vie a pris un autre sens, l'idée d'écrire de l'au-delà l'a charmé. Il discute de cette idée avec son éditeur dans son premier récit :

Je ne suis donc pas mort, ou alors je ne serais pas en train de tracer ces lignes, loin de ce taxi qui me conduisait vers Grenade, lieu et ville que je découvrais par la fenêtre baissée. Qui sait, ce sont peut-être mes paroles dernières ? Le manuscrit, ou le livre que tenez entre vos mains est peut-être l'ultime, et ce sont déjà les paroles d'un mort qui vous parviennent.

- Il n'en est pas question.

Christian me regarde de travers. Cette fois, il est en colère. Je l'ai rarement vu se mettre dans cet état. Il est surtout connu pour son urbanité, sa verve, son sens de la dérision. Derrière ces apparences se cachent beaucoup de désespoir et de lucidité.

- Quoique les morts fassent vendre. Enfin, ça n'a rien de comparable avec la peinture.

[...]

- Tu n'as plus le choix. C'est écrire ou mourir. Il ne fallait pas commencer. (Pp. 49-50)

Christian CHELEBOURG s'intéresse aux archétypes en littérature dans son travail²⁹⁴ qui constituent un modèle commun à suivre, non pas au point de former une structure mais les archétypes dépendent surtout de la poétique de l'auteur ou du poète. Le style mêlé aux thèmes choisis, les images dépeintes selon la représentation de leur créateur (écrivain, poète).

6.3. D'une personne réelle à un personnage de fiction

Le choix varié a touché non seulement les personnages, mais aussi le temps, l'espace ainsi que les thèmes. Sous les thèmes tels que le terrorisme, la religion et la guerre, des corps ont été exhumés pour les questionner sur leurs vies d'avant la mort. La parole de l'au-delà a été favorisée pour traiter des sujets tabous à travers la fiction.

6.3.1. Deux récits pour une autobiographie

D'abord, le premier essai de Salim Bachi dans ce domaine était sa propre biographie à travers un récit. Il retrace son passage à Grenade, les circonstances de ce voyage, l'année de son séjour et son grand amour pour l'Espagne qui se reflète dans ses écrits après. Un voyage que l'auteur a effectué entre avril et mai 2004. Il projetait d'écrire son parcours,

²⁹⁴ CHELEBOURG, Christian, Op.cit.,

Partie I : L'imaginaire, son évolution et ses constituants

en commençant par son enfance, puis sa jeunesse à Cyrtha, sa ville imaginaire en Algérie. L'Histoire de Grenade au milieu de la civilisation arabo-musulmane comptait être au centre de son écriture. Mais les circonstances de son voyage ont changé brusquement après l'avènement d'un événement imprévu :

...la maladie et l'hospitalisation de l'auteur à Grenade même vont faire dévier le cours du récit. La douleur, les traitements à la morphine, pour les apaiser, feront du récit la chronique d'un songe éveillé, la relation d'un voyage réel, ainsi qu'une longue escapade dans l'imaginaire, où les tourments de l'auteur sont exposés sans concession.²⁹⁵

Submergé par des sentiments étranges, confus et incompréhensibles face à la souffrance et à la mort. La maladie a fait surgir en lui une toute nouvelle vocation qui donna sens à sa vie, lui permettant ainsi de penser les souffrances des autres face à la mort. Un croisement subtil des pires craintes d'une personne et de ses espérances. Salim Bachi ajoute à ce tumulte de pensées et de sentiments un tableau surréaliste où les personnages de ses romans et ceux des livres qui ont marqués sa vie, font partie du décor. Les souvenirs affluent abondamment dans ce récit décrivant les rues de Grenade, le temps de sa convalescence à l'hôpital, à l'hôtel, aux pensions. Plongeant dans l'Histoire de l'Espagne après la visite de l'Alhambra. Ce lieu marqua l'auteur par son architecture fine et harmonieuse comme par son Histoire. Nous remarquons les traces de ce voyage dans plusieurs de ses romans ; *Tuez-les tous*, *Moi*, *Khald Kelkal*, *Le dernier été d'un jeune homme*, *Le Consul*.

Dans son deuxième récit, le débat intérieur mis en œuvre par l'auteur consiste à décrire minutieusement ce qui valorise mais aussi ce qui dévalorise l'image de Dieu, avec un regard qui change d'une culture à une autre. Des contradictions dans l'apport des faits, un conditionnement par les pratiques et les rituels et un accès au savoir limité, diminuent énormément les convictions.

Dans le cadre d'une autobiographie, l'auteur met en scène la voix d'un narrateur qui n'est autre que le personnage. Il s'identifie à ce personnage par le biais de son nom. « *Puis elle fut remplacée par un arabisant pur jus, venu d'Égypte, si pur qu'il m'appelait Bacha au lieu de Bachi qui n'était pas un nom arabe selon lui. Je devais être*

²⁹⁵ <http://www.africultures.com/php/index.php?nav=livre&no=10798>. Consulté le 21/08/2016.

Partie I : L'imaginaire, son évolution et ses constituants

Ottoman... »²⁹⁶. Dans cette situation l'emploi du « JE » implique les trois personnes : auteur, personnage et narrateur.

Dans le dernier récit de Salim Bachi, Dieu est au centre de ses pensées. Dans sa quête de la vérité, il se pose des questions qui sont inabordables pour les uns, révélatrices pour d'autres. La quête de la vérité est le principe fondamental du soufisme en islam. Les adeptes de ce courant cherchent à expliquer l'inexplicable, à faire valoir le spiritualisme intérieur pour une compréhension approfondie de la vie, de la religion. Une compréhension qui trace une voie vers Dieu et en Dieu comme aime à le décrire Ibn Arabi. Salim Bachi prêche l'indifférence puisque la vérité est loin d'être atteinte si on se réfère à ce passage : *«Ma grand-mère, elle non plus, ne voulait pas que je prie avant de comprendre les choses de la vie. C'est tant mieux, je ne les ai toujours pas comprises.»*²⁹⁷.

L'auteur se vante de son émancipation face aux contraintes sociales mais surtout religieuses. Cette libération commence par le reniement de l'existence de Dieu. Quelques mésaventures, certaines causées par l'homme, le milieu familial, la mort de sa sœur, tant de prétextes qui finissent par lui faire perdre confiance en son créateur. Il ne croit plus en Dieu mais en plusieurs, il dénomme un pour chaque communauté : Dieu pour le français et Allah pour la sienne, le premier est clément et miséricordieux, le second est Dur *« Il ne fallait pas plaisanter avec Allah ! Contrairement à Dieu, celui des Français par exemple, le rigolo qui vous pardonnait pour peu que vous regrettiez avant de mourir, le nôtre, le Vrai, le Dur, le Pur, l'Incorruptible, ne lâchait rien. Vous avez intérêt à vous mettre en règle très jeune.»*²⁹⁸. La rencontre des cultures engendre souvent un déracinement progressif causant une perte d'identité. Ce besoin incessant de tisser des liens avec Dieu n'enthousiasme pas l'auteur et cette double vision du créateur ne fait qu'accroître son scepticisme.

Salim Bachi s'est affranchi de ces institutions, de ses pratiques religieuses par le biais de ses voyages, de ses lectures et de son entourage. Le jeûne est trop dur pour lui à cause de sa maladie et la prière est trop monotone pour son esprit. Un esprit absorbé par la littérature, la poésie, la philosophie et les voyages. Une personne avide de savoir, doté d'un esprit vif, faisant de sa plume une fine lame pour aiguiser des idées. Salim Bachi

²⁹⁶ BACHI, Salim, *Dieu, Allah, Moi et les autres*, Paris, Gallimard, 2017, p 36.

²⁹⁷ Ibid, p 57.

²⁹⁸ Ibid, p 14.

Partie I : L'imaginaire, son évolution et ses constituants

raconte sa mutation d'un musulman pratiquant à un simple athée. Ces croyances et ses repères se sont perdus de vue.

Son état de santé lui donne l'excuse pour se dérober du jeûne. Il n'a pas persisté à faire la prière comme tous les jeunes de son époque qui essayent de se découvrir. Son esprit refuse de suivre les règles. Ce caractère fait-il de lui un athée ? « ... *la foi est une question personnelle qui engage l'individu seul dans son rapport à Dieu. Cette relation au divin ne saurait être réduite à l'observance du dogme et des rites.* »²⁹⁹

6.3.2. Un personnage célèbre et anonyme dans *Tuez-les tous*

Pour les événements du 11 septembre 2001, les médias ont indiqué que les terroristes étaient au nombre de dix-neuf et que l'un d'eux est un homme cultivé qui a fait des études supérieures mais comme le personnage principal est anonyme dans le livre de Salim Bachi, il doit représenter un des dix-neuf personnes. L'auteur a choisi de se mettre dans sa peau pour raconter son parcours.

Le texte de Salim Bachi met le personnage dans un espace réel et un temps bien déterminé. L'itinéraire d'un groupe d'intégristes est bien indiqué dans *Tuez-les tous*, l'entraînement au camp, les vacances en Espagne, l'arrivée en Amérique, les leçons de pilotage, mais surtout réussir à tromper la vigilance des forces de l'ordre aux États-Unis. « ... *ils prendront le contrôle de l'avion et le déroutent : Boston-New York, la nouvelle Jérusalem, le temple de la finance et du stupre* »³⁰⁰.

6.3.3. La vie du Prophète de l'Islam racontée par d'autres

Son parcours est tracé par ses deux femmes, son meilleur ami et le général de son armée. Des personnages qui ont bel et bien fait partie de l'entourage du Prophète. Khadija sa première femme dont l'âge reste à déterminer, en décrivant sa rencontre avec l'homme avec qui elle a eu six enfants, elle relate les moments forts qu'ils ont partagés : la mort de leurs fils, la révélation, ses voyages mettant en relief l'amour que le Prophète avait pour les livres. Une théorie qui nie catégoriquement l'illettrisme du Prophète.

Abou Bakr, un personnage qui remémore les pires et les meilleurs moments passés avec son meilleur ami : leurs voyages pour le commerce, leurs discussions et leurs

²⁹⁹ Ibid, p 88

³⁰⁰ BACHI, Salim, *Tuez-les tous*, Paris, Gallimard, 2006, p 53.

Partie I : L'imaginaire, son évolution et ses constituants

réflexions qui restent à prouver, son soutien pour son ami les premières années de la Révélation.

Khaled Ibn al-Walid, ennemi juré du Prophète au début, devenant son meilleur allié après s'être converti à l'Islam. Un soldat sans scrupule sachant tirer profit de chaque situation. Il mène des combats contre les musulmans puis se mit de leur côté et combat leurs ennemis. Un grand conquérant connu pour n'avoir jamais perdu une bataille

Aïcha, la fille du meilleur ami du Prophète, Abou Bakr. La plus jeune de ses épouses. Elle était rebelle qui ne se laisse jamais faire, intelligente qui retient les propos de son époux vu son jeune âge, connue aussi par sa grande jalousie, en particulier de Khadija

L'auteur le précise dans ses remerciements à la fin du livre, que sans les chroniques de certains historiens, tels que Mahmoud Hussein, Ibn Hichâm, Tabari et Assia Djebbar, le livre n'aurait pas pu être écrit. Plusieurs visions sont exploitées sur les points les plus épineux, abordés par les chercheurs occidentaux et ce qui les opposent aux orientaux. Des pensées concernant les épousailles du Prophète et son illettrisme ont bien suscitées des divergences. Ce genre de débat est étalé tout au long du roman.

6.3.4. Khaled Kelkal et son affirmation de soi

La chronologie de son parcours est indiquée à la fin du roman. Il est né en 1971 à Mostaganem, il émigre en France en 1973, soit 2 ans après sa naissance. Toute la famille rejoint son père qui travaillait depuis 1969 en France, ils s'installent non loin de Vaux-en-Velin. L'année 1990 était très pénible pour la famille, d'abord le père a été licencié, ensuite le fils aîné condamné à douze ans de prison. A ce moment, Khaled Kelkal était au lycée La Martinière de Lyon en section chimie mais en mois de juin, inculpé de vol, il fut incarcéré pour une période de six mois, libéré sous surveillance judiciaire, il a pu se réinscrire au lycée. En 1991, jugé et condamné par le tribunal correctionnel à deux ans et demi mais en faisant l'appel, la cour l'a condamné à quatre ans de prison ferme.

Il suit une formation, remarqué par les services sociaux de la prison comme un détenu modèle, il est placé en liberté conditionnelle en automne 1992. L'année suivante, il passe un séjour en Algérie avec sa mère et rentre au bercail pour vivre une vie de chômeur de banlieue. Khaled est vite tombé dans le piège, et en 1995, plusieurs actes

Partie I : L'imaginaire, son évolution et ses constituants

terroristes ont perturbé la vie paisible des français lui ont été attribués en particulier l'explosion d'une bombe dans une rame du RER B à la station Saint-Michel le 25 juillet. Une explosion faisant 8 morts et 200 blessés. Les empreintes de Khaled Kelkal, un jeune de 24 ans, ont été trouvées sur une bombe qui n'a pas explosé. Cet indice a mené à un seul mode opératoire pour les autres attentats. Traqué et poursuivi pendant plusieurs mois pour être interpellé le 29 septembre à Vaugneray. Il est tué de onze balles sous les caméras des chaînes françaises.

Entre ce que lui, son entourage et l'autorité racontent et ce que le personnage de Khaled Kelkal raconte, il n'y a pas de différences quant aux faits et aux gestes du jeune terroriste. Reste à déterminer les pensées, les rêves et les espoirs de ce jeune délinquant devenu terroriste dans l'axe de la réalité.

Un jeune franco-algérien en quête d'identité se retrouve perdu entre deux mondes différents, goûtant à l'injustice des discriminations à cause de : son origine, son ethnie, sa religion et le lieu où il vit n'arrange pas les choses. Affecté par le changement de mentalité quand il fait son entrée au lycée, le seul arabe dans sa classe fait de lui une exception.

Se retrouver dans un monde différent de celui auquel il était habitué a créé une fissure dans son esprit puis dans son âme car la complicité de ses amis et de ses professeurs du collège lui manquait. Il avait conscience qu'il pouvait réussir mais aussi qu'il ne pourrait jamais s'intégrer. « *Nos parents nous ont donné une éducation, mais en parallèle les Français nous ont donné une autre éducation, leur éducation. Il n'y a pas de cohérence.* »³⁰¹. La religion était son échappatoire, son refuge, son équilibre mental parce qu'il a retrouvé ses origines, le soutien de ses proches et surtout une communauté qui lui offre une nouvelle identité.

Dans le roman *Moi, Khaled Kelkal*, Salim Bachi retrace la vie, les pensées et les rêves mais aussi les inquiétudes, les peurs et les souffrances d'un jeune algérien de 24 ans. Le racisme et l'incompréhension finissent par l'emmener vers sa tombe. Khaled Kelkal était l'ennemi public n°1 en 1995. Il participe à plusieurs attentats. Ce personnage raconte son cauchemar au Lycée La Martinière quand sa différence avec les autres lycéens commence à se sentir :

³⁰¹ <http://antisophiste.blogspot.com/2009/04/khaled-kelkal-terroriste.html>. Consulté le 20/8/2016.

Partie I : L'imaginaire, son évolution et ses constituants

On m'avait jeté dans la gueule du loup : le lycée La Martinière. Je venais d'avoir 18 ans comme dans la chanson de Dalida qu'écoutait en boucle maman. Je me suis retrouvé confronté à un mur. A la cantine, je refusais de manger du porc, me singularisant encore plus [...] La viande pas halal, elle n'était pas préparée comme le veut notre religion. Je me sentais encore plus musulman depuis que je les connaissais et les observais chaque jour. [...] - ma peau mate, mes yeux noirs, mes cheveux hirsutes et indomptés – me rangeait dans la catégorie barbare qu'il convenait de traiter comme inamicale par essence, éloignée des convenances des bonnes manières. Tout cela participait bien sûr de l'impression de rejet que j'éprouvais dans ma chair.³⁰²

Khaled Kelkal a grandi avec la culture algérienne de la cité, inculquée par ses parents et son entourage. Son passage au Lycée le heurta à un autre monde, une autre culture où des lycéens français voient en sa personne un étranger avec son physique et son attachement à ses mœurs. Ce choc culturel soulève chez lui des interrogations et le rend vulnérable à toutes les tentations.

La sortie du roman coïncide avec l'affaire de Mohammed MERAH. Ce qui est frappant, c'est la ressemblance du parcours des deux terroristes. Dans un entretien avec Grégoire LEMÉNAGER au Nouvel Observateur, le 26 mars 2012, Salim Bachi précise que « *« Tous deux ont d'ailleurs fini de la même manière : abattus par les forces de l'ordre, avec un traitement médiatique très comparable. Merah avait 23 ans, et Kelkal 24 ».*³⁰³

Un choc culturel voit le jour quand la conscience n'arrive pas à assimiler la culture de l'autre dans une relation d'échange. Une relation qui inclut la langue, la religion et le mode de vie qui diffère d'une culture à une autre. Margalit Cohen-Émerique le définit comme « *une réaction de dépaysement, plus encore de frustration ou de rejet, de révolte ou anxiété* »³⁰⁴. Il passe par quatre phases, en premier lieu, la phase de la rencontre, la toute première rencontre de l'Autre, qui installe des préjugés. Une rencontre accueillie par enthousiasme, par le rejet ou avec curiosité. C'est ce qui constitue la deuxième phase, une réaction face à ce qui est étranger, face à tout ce qui n'entre pas dans les normes et son éloignement des habitudes. La troisième phase est quand l'individu est dans une

³⁰² BACHI, Salim, *Moi, Khaled Kelkal*, Paris, Grasset. 2012. Pp 43-44.

³⁰³ Publié le 28 mars 2012 dans BibliObs : <http://bibliobs.nouvelobs.com/actualites/20120326.OBS4584/mohamed-merah-ressemble-beaucoup-a-khaled-kelkal.html>. Consulté le 10/08/2016.

³⁰⁴ COHEN-ÉMERIQUE, Margalit (1999), « Le choc culturel, méthode de formation et outil de recherche », in DEMORGON Jacques et LIPIANSKY Edmond-Marc (sous la dir. De), *Guide de l'interculturel en formation*. Paris, Retz, pp 301-315. P304.

Partie I : L'imaginaire, son évolution et ses constituants

situation de confrontation créant différentes émotions. C'est pendant cette phase que le problème de l'identité se pose et s'impose. Enfin la quatrième phase est le moment de conciliation avec soi et avec l'Autre sous un regard positif ou négatif. Pour cela, plusieurs modes se proposent : l'individu peut éviter ce dilemme en s'effaçant, soit il choisit l'affrontement dans la violence ou bien l'harmonisation en affirmant son Moi.

Ce choc génère des émotions contradictoires entre amour et haine, vivre ou mourir dans l'incompréhension de et par l'Autre. Si dans ce roman, l'acceptation n'est pas très évidente pour le personnage et son entourage, un personnage arabe qui vit avec les français, dans le sixième roman, le personnage est français, vivant avec les arabes, tentant de toutes ses forces de faire accepter l'idée d'une Algérie française. Une fusion qui suppose une égalité, un partage, un rapprochement comme celui des deux voies d'un rail, qui ne se rencontre jamais même s'ils vont dans la même direction.

6.3.5. Albert Camus et la reconnaissance d'autrui

Dans le roman consacré à la vie d'Albert Camus, nous nous retrouvons dans le même mode opératoire, des sentiments confus, la souffrance, la peur de la mort et quelques détails sur un voyage en Amérique du Sud en particulier celui qui le mène au Brésil.

Le passage de Camus en Amérique du Sud en 1949 est un fait suivi et annoté non seulement par Camus lui-même mais aussi par d'autres chercheurs. Ce voyage était pour lui une nouvelle expérience sur les pas de ses prédécesseurs tels que Benjamin Péret, Antoine Saint-Exupéry, André Breton, Henri Michaux, etc.

Jean ANDREU³⁰⁵ considère cet épisode de la vie de Camus comme un rendez-vous manqué pour des raisons et des circonstances qui sont propres à l'auteur mais aussi pour des raisons culturelles et politiques.

Dans les premiers chapitres du roman, Salim Bachi décrit l'enfance, la famille, les origines de son personnage, l'Algérie où a vécu Albert Camus. Il nous fait part à travers les souvenirs d'un voyageur au bord d'un bateau en direction de l'Amérique latine, une

³⁰⁵ ANDREU, Jean, « Un rendez-vous manqué : le voyage d'Albert Camus en Amérique du Sud (1949) », in *CARAVELLE*, n°58, 1992, Pp 79-97. http://www.persee.fr/doc/carav_1147-6753_1992_num_58_1_2488#carav_1147-6753_1992_num_58_1_T1_0080_0000. Consulté le 29/06/2016.

Partie I : L'imaginaire, son évolution et ses constituants

enfance perturbée par la misère, le manque du père, le silence de la mère, la main de fer de la grand-mère, la tendresse des oncles et des tantes, l'aide précieuse des professeurs mais il décrit aussi une maladie cruelle qui freine son élan vers un avenir sportif. Après lui avoir diagnostiqué une tuberculose, Albert Camus s'est vu admis à l'hôpital Mustapha Bacha. De longues journées et d'interminables nuits sur un lit d'hôpital lui ont permis de découvrir la littérature, la philosophie à travers la lecture mais surtout sa capacité à mettre noir sur blanc ses pensées et ses idées.

Cette croisière a duré quinze jours, une information précisée dans le travail de Jean ANDREU avant d'être exploitée comme support informatif au roman de Salim Bachi :

Le voyage proprement dit dure deux mois, du 30 juin au 31 août 1949, L'itinéraire et le séjour se décompose comme suit :³⁰⁶

<i>Marseille-Rio de Janeiro,</i>	<i>15 jours</i>	<i>30 juin – 15 juillet</i>
<i>traversée par mer</i>		
<i>Brésil (Rio de Janeiro, Recife, Bahia, São Paulo, Porto Alegre)</i>	<i>36 jours</i>	<i>15 juillet – 10 août</i>
		<i>Et 21-31 août</i>
<i>Uruguay (Montevideo)</i>	<i>4 jours</i>	<i>10-11 août et 19-20 août</i>
<i>Argentine (Buenos Aires)</i>	<i>4 jours</i>	<i>12-14 août et 19 août</i>
<i>Chili (Santiago)</i>	<i>4 jours</i>	<i>15-18 août</i>
<i>Retour à Paris, par avion</i>		<i>31 août</i>

Quant aux sensations et aux longues nuits d'insomnies sur le bateau, l'auteur s'est inspiré des carnets de Camus, un journal sur lequel, Albert Camus note les détails de ses voyages, le premier aux États-Unis et le deuxième en Amérique du Sud. Ces deux journaux sont publiés aux éditions Gallimard³⁰⁷

Il parle dans ces carnets avec la précision du journaliste et la profondeur d'un romancier. Des notes pertinentes qui indiquent son parcours, ses pensées qui ont fait l'objet de l'écriture de Salim Bachi. Tous les petits détails de son quotidien « *sans rien dire d'intime* » que l'auteur a pu exploiter : ses remords, ses discussions avec les intellectuels au bord du bateau, la mélancolie, la fièvre, le suicide, etc.

³⁰⁶ Ibid, p82.

³⁰⁷ CAMUS, Albert, *Journaux de voyage*, Paris, Gallimard, collection Blanche, 1978.

Partie I : L'imaginaire, son évolution et ses constituants

Toute l'après-midi devant Gibraltar, la mer soudainement calmée, sous cet énorme rocher aux pentes de ciment, à gueule abstraite et hostile. ... Puis Tanger aux douces maisons blanches. À six heures dans le jour finissant, la mer monte un peu et pendant que les haut-parleurs du bord tonitruent L'Héroïque, nous nous éloignons des bords sourcilleux de l'Espagne et nous quittons l'Europe définitivement. Je ne cesse de regarder cette terre, le cœur serré. Après le dîner, cinéma. Un navet américain de fort calibre dont je ne peux avaler que les premières images. Je retourne à la mer.

Dans ce passage à la page 91 dans *Le dernier été d'un jeune homme*, l'auteur reprend mot à mot les expressions d'Albert Camus dans ses carnets, écrites le 2 juillet 1949 dans sa cabine au bord du bateau qui l'emmène en Amérique du Sud.

Encore une fois, Salim Bachi s'introduit dans l'esprit de son personnage. Dans ce roman, le protagoniste est un homme de lettres né en Algérie, un philosophe qui a côtoyé Jean Paul Sartre. Il développe sa théorie sur l'absurde, un homme qui rêvait d'une Algérie française, un journaliste et un combattant dans la résistance française, il a obtenu le prix Nobel de la littérature en 1957.

Avec une écriture marquée par la simplicité, l'auteur entreprend le monde d'Albert Camus. Il fait jaillir les sentiments d'un jeune homme qui était jusque-là inconnus par les lecteurs. Il met en exergue le profil psychologique d'un homme médiatisé, connu par ses romans, ses pièces de théâtre et ses essais.

L'auteur nous projette dans différentes époques et associe les connaissances de plusieurs cultures. Le protagoniste, en l'occurrence Camus, décrit l'Algérie comme un lieu reliant l'Occident et l'Orient, un lieu où toutes les religions vivent ensemble et où les races sans distinction se mêlent :

Il suffit de comparer la statuaire grecque et les pâles copies romaines qui encombrant les caves du Vatican pour comprendre que l'esprit a déserté ces reliques d'un autre âge. Aujourd'hui, l'Afrique du Nord est à un carrefour où les races se mêlent, où les hommes de toutes les religions vivent ensemble, sans ignorer pourtant la violence qui les entoure. L'Occident et l'Orient se rejoignent en Algérie, par hasard de l'Histoire qui ne se reproduira plus. Nous, les artistes, nous sommes les gardiens de ce temple.³⁰⁸

Salim Bachi s'est inspiré de la vie d'Albert Camus en générale et de son dernier voyage au Brésil en particulier. Il se glisse dans la peau de cet écrivain de renommé

³⁰⁸ BACHI, Salim, *Le dernier été d'un jeune homme*, Paris, Flammarion, 2013, p 163.

Partie I : L'imaginaire, son évolution et ses constituants

international pour nous faire part de ses souffrances, et mettre en évidence les espérances d'une âme sensible. Dans une croisière vers l'Amérique, des souvenirs remontent à la surface et recensent son parcours.

Étranger, j'appartiens à un autre monde. Je ne comprends pas leur langue. Je les côtoie chaque jour mais ne pénètre jamais dans leurs maisons. Je ne sais comment ils vivent, élèvent leurs enfants, aiment leurs épouses, traitent leurs sœurs. Les mères chantent-elles les mêmes berceuses que les nôtres, ou alors la langue arabe, barbare à mes oreilles, se pare-t-elle des séductions de Mille et Une nuits où Schéhérazade ne s'exprimerait plus en français, comme dans les contes d'Antoine Galland que je lisais enfant, mais dans un arabe chantant, mélodieux, celui des femmes qui étendent le linge sur les terrasses de la vieille ville et que j'espionne parfois, aimanté par ce monde trouble ? ³⁰⁹

Dans cet extrait, deux formes d'Altérité se tracent : la première est l'exclusion, la deuxième est l'acceptation de l'Autre avec ses différences. La langue reste le moyen le plus sûr pour faire valoir une culture et mettre en œuvre des relations interculturelles. Salim Bachi décrit minutieusement le regard que porte Camus aux Algériens. Il était fasciné par la langue arabe, tantôt barbare, tantôt mélodieuse, mais aussi par leur mode de vie qui reste différent de celui des français.

Le protagoniste se considère comme étranger, mais comment peut-il se percevoir ainsi s'il est né en Algérie ? Il vit en Algérie mais il vit dans un autre monde, en d'autres termes, au sein d'un autre groupe social. Se considère-t-il comme tel ou c'est l'Autre qui le rejette ? Décrit-il ses pensées ou celles de l'Autre ? Même s'il les côtoie tous les jours et il est bien accueilli selon les règles de l'autre société car l'hospitalité l'exige, il reste toujours une personne qui vient du dehors. Il acquit le droit du sol mais pas le droit du sang (race). L'accueil de l'étranger dépend de l'ouverture de l'esprit des groupes sociaux mais aussi de la capacité de l'étranger à assimiler leurs règles pour s'intégrer (religion, rites, coutumes, etc.)

La confrontation commence d'abord par soi, en lui donnant l'occasion de s'ouvrir à l'autre, de dépasser ses préjugés ainsi que le choc culturel. Aller vers l'Autre nécessite une ouverture culturelle qui se fait progressivement dans l'esprit du Moi.

En 1930, on célébra le centenaire de la conquête de l'Algérie et j'entrai au grand lycée d'Alger, rebaptisé pour l'occasion lycée

³⁰⁹ Ibid, p 52.

Partie I : L'imaginaire, son évolution et ses constituants

Bugeaud. On fêta le siècle de la conquête avec un faste inouï. C'était beau. Et irréel. Ridicule aussi. Comment percevaient-ils cela ? Je veux dire les Arabes, [...] Oncle Gustave, qui m'aimait bien, me jugea en âge de lire Les Œuvres militaires du maréchal Bugeaud. Il me tendit le livre en précisant : « Nous leur apportons la civilisation. Ils doivent comprendre qu'il faut marcher avec nous. – Les Arabes, eux, disent que nous avons raison de nous réjouir maintenant, puisqu'il n'y aura pas d'autre centenaire de l'Algérie française. – Tu sais ça comment ? – Je l'ai entendu dire. – Ils se trompent. Ils ne sont rien sans nous. ³¹⁰

L'identité issue de rencontres n'est pas toujours positive car l'acculturation n'est établie qu'en faveur de la culture dominante au détriment d'une autre comme la société occidentale face à la société colonisée, dite primitive. L'idée de supériorité est toujours présente quand il s'agit du rapport dominant/dominé. L'auteur l'exprime par la voix narrative de l'oncle Gustave, qui affirme que le "Nous" apporte la civilisation et que l'Autre n'est rien sans le "Nous". Le mot "Arabes" est en soi une discrimination, une manière très subtile de classer cet Autre en race, en communauté différente de celle du personnage. L'oncle Gustave développe déjà un sentiment d'exclusion contrairement à Albert Camus qui réfléchit sur la façon de penser des autres de la fête du centenaire. Un pas timide vers l'Autre est détecté dans la voix narrative du protagoniste quand il se soucie de ce qu'ils (Arabes) peuvent penser d'une fête pour un siècle d'occupation.

L'expression : "ils doivent comprendre qu'il faut marcher avec nous" sous-entend que les Arabes doivent suivre les français et accepter leur présence en Algérie. Niant par là, ce qui constitue leur identité et forme leur union. Considérés comme inférieurs, ils nécessitent le soutien des français pour motiver leurs faits et gestes, une assistance qui les rendra plus civilisés.

Deux personnages de la même communauté (française) développent deux regards différents vis-à-vis des Arabes, l'un les considère comme subalternes dépendant de la bienfaisance du dominant, l'autre comme des alliés qui pensent et développent des sentiments mais qui n'ont pas encore leur place dans la société.

6.3.6. Aristide de Sousa Mendes, le parcours d'un homme « juste »

Encore une fois, l'auteur a fait un choix pertinent d'un personnage sorti de l'ombre, en vantant son courage et sa sagesse, il rend l'histoire attractive. Un personnage hors du

³¹⁰ Ibid, Pp 29, 30.

Partie I : L'imaginaire, son évolution et ses constituants

commun, désobéit à son gouvernement pour sauver des milliers de réfugiés. Il voulait être juste et gardait son humanité intacte au détriment de son emploi, de sa situation et de son statut.

Salim Bachi affirme qu'il s'est documenté pour écrire ce roman. La biographie d'un homme juste et humble. Un bon chrétien et le bon Samaritain qui sauva trente mille réfugiés dont dix mille juifs d'une mort certaine. Parmi les documents cités par l'auteur est le livre de José-Alain Fralon³¹¹

Aristides de Souza Mendes, né d'une famille riche, nombreuse et très catholique, n'a pas pour habitude de désobéir. Mais "notre père nous a dit qu'il avait entendu une voix, celle de sa conscience ou celle de Dieu, qui lui dictait la conduite à suivre", témoignera plus tard l'un de ses fils. (Extrait d'un article de La République des Lettres, 1998)³¹²

Après cet acte héroïque, l'homme perd son travail à l'âge de 55 ans. Il est mort dans l'anonymat le 3 avril 1954 démunie de toute sa fortune sans aucune reconnaissance. Sauf que son acte a été reconnu par les israéliens, vu le nombre important des juifs sauvés. Ils ont planté en son honneur, le 21 février 1961, un arbre dans l'allée des Justes à Jérusalem. Son humanisme n'a été reconnu que des années plus tard par son gouvernement en les réhabilitant le 24 mai 1987. Aristides de Sousa Mendes n'a jamais eu de remords après avoir aidé les réfugiés. Ses propos pendant son interrogatoire³¹³ le prouve largement. Il

³¹¹ FRALON, José-Alain, *Aristides de Sousa Mendes. Le juste de Bordeaux*. Bordeaux, Éditions Mollat, 1998.

³¹² <http://www.bibliomonde.com/livre/aristides-sousa-mendes-juste-de-bordeaux-845.html>. Consulté le 22/08/2016.

³¹³ "C'était réellement mon seul objectif, sauver tous ces gens, dont la souffrance était indescriptible : les uns avaient perdu leurs conjoints, les autres n'avaient aucune nouvelle de leurs enfants, les autres avaient vu succomber des êtres très chers sous les bombardements allemands qui se renouvelaient chaque jour et ne ménageaient pas les fugitifs épouvantés... Enfin ceux dont le sort m'inquiétait plus encore, c'étaient ceux qui risquaient de tomber aux mains de l'ennemi. En effet parmi ces fugitifs, nombreux étaient les officiers des armées des pays occupés antérieurement: autrichiens, tchèques et polonais, lesquels auraient été fusillés comme déserteurs ; nombreux également les belges, hollandais luxembourgeois, français et jusqu'à des anglais, qui auraient été soumis au dur régime des camps de concentration allemands; Il y avait des intellectuels éminents, des artistes de renom, hommes d'état, diplomates du plus haut rang, grands industriels et commerçants qui auraient subi le même sort. Beaucoup d'entre eux étaient juifs, ils avaient déjà été persécutés et cherchaient, avec une très grande inquiétude à échapper à de nouvelles persécutions. S'ajoutait à ce spectacle, des centaines d'enfants, qui accompagnaient leurs parents, participaient à leurs souffrances, et à leurs inquiétudes, ils réclamaient des soins que dans une telle situation, il n'était pas possible de leur donner. Enfin, pensons que toute cette foule, par manque de logement, dormait dans la rue, et sur les places publiques, exposée de ce fait à toutes sortes d'intempéries. Tant de suicides eurent lieu, tant d'actes de désespoir, tant d'actes de folie dont j'ai été moi-même le témoin ! Tout cela ne pouvait que m'impressionner vivement, à moi qui suis le chef d'une famille nombreuse, comprenant mieux que personne à quels dangers sont exposés ceux qui sont privés de la protection d'une famille. De là mon attitude, uniquement inspirée par des sentiments d'altruisme et de générosité dont les portugais, à travers

Partie I : L'imaginaire, son évolution et ses constituants

estime qu'il faut aider les gens en danger quel que soit leur race, leur religion ou leur nationalité. Père d'une famille nombreuse qui a connu la perte d'un enfant n'a pas hésité à mettre en péril son avenir et celui de ses quatorze enfants pour sauver d'autres enfants.

7. Biographie et/ou autobiographie

Comme à son habitude, l'auteur marque une certaine distance vis-à-vis de ses personnages, même s'il reprend leur vie en la décortiquant étape par étape, aucune critique n'est notée. Ses descriptions se caractérisent par l'objectivité mais aussi par la force de l'auteur de rester neutre envers tout ce qui entoure ses personnages. Il infiltre leurs esprits pour étaler de probables pensées et de vraisemblables sentiments en suivant son instinct mais surtout en prenant soin de bien s'informer sur leurs vies. De ce fait, de nombreuses questions s'imposent : Dans quel cadre s'inscrit l'écriture de Salim Bachi ? S'inscrit-elle dans la confession écrite ou le journal intime ? Une autobiographie ou un autoportrait ? Une autofiction ou une littérature personnelle (dite littérature du moi » ? Ou seulement des mémoires ?

La dissociation est parfois difficile entre ces concepts qui partagent le même fond, ce dernier se résume dans le fait de raconter la biographie par soi-même : « auto - biographie » outre ses deux récits qui racontent des épisodes différents de sa vie, il ajoute des romans à caractère biographique où le narrateur-personnage raconte sa vie.

7.1. Concepts et définitions

Si nous nous référons au sens des confessions, c'est un récit qui raconte la conversion, un état de vie entre péchés et rédemption, traçant la découverte de la vérité apaisante et la transformation des valeurs. Une histoire qui touche la vie religieuse du protagoniste qui est à la fois auteur-narrateur-personnage. Contrairement au journal intime, qui de plus en plus précis, ajoute des dates systématiquement à chaque événement ou pensée de l'auteur, le qualifiant ainsi de « diariste ». Ce dernier ne s'intéresse pas seulement à la rétrospection globale mais à tous les détails de la vie vécue.

leurs huit siècles d'histoire, ont toujours su donner des preuves éloquentes et qu'illustre la vie de nos héros les plus accomplis." (Interrogatoire à Lisbonne, le 10 août 1940). <http://blogyadvashemfr.blogspot.com/2010/05/p-222-hommage-au-juste-aristides-de.html>. Consulté le 22/08/2016.

Partie I : L'imaginaire, son évolution et ses constituants

La définition des autres concepts marque le même principe avec quelques nuances différentielles. L'autobiographie est un récit où l'auteur est à la fois narrateur et personnage, le nom propre de l'auteur confirme l'appartenance de l'histoire racontée. Il met à nu son existence de manière rétrospective. L'autoportrait est un ouvrage qui s'appuie sur l'expérience personnelle pour construire une représentation de l'auteur, non pas de manière rétrospective mais sous forme d'une organisation thématique. En d'autres termes, sous la régence d'un thème, l'auteur inclut son histoire personnelle en forme de fragments.

L'autofiction, un terme introduit par Serge Doubrovsky³¹⁴, qui signifie un récit dont les caractéristiques sont celles de l'autobiographie mais il intègre des faits réels à des éléments fictifs. Quant à la littérature du « moi », ou ce qu'on appelle littérature personnelle, elle représente tous les genres littéraires que nous venons de définir (autobiographie, mémoires, journal intime, autoportrait) dans la mesure où le récit met œuvre une identité de l'auteur-narrateur-personnage.

7.2. Place de l'(auto)biographie dans l'écriture de Salim Bachi

La notion de biographie a pris de l'ampleur dans les écrits de Salim Bachi, vu le nombre important de fictions qui retrace la vie avec les états d'âme d'un homme connu et reconnu par l'Histoire tel le terroriste du 11 septembre et Khaled Kelkal, le Prophète des musulmans, Albert Camus et Aristides de Sousa Mendes.

L'écriture de Salim Bachi met en œuvre le texte littéraire dans le lancement d'un contenu purement biographique. C'est une pratique de plus en plus fréquente chez lui. Nous relevons aussi des marques autobiographiques dans sa manière d'aborder la vie des autres. Il met un soupçon de sa vie dans celle des autres. A travers les différentes descriptions de ses personnages, nous pouvons trouver la réponse à la question suivante : Qu'est-ce qui caractérisent la plupart des personnages de Salim Bachi ?

D'abord, les personnages, des romans considérés comme biographiques, ne font plus partie de cette vie, des hommes dans l'ensemble de ses écrits, connus pour leurs esprits ou pour leurs écrits, mais aussi pour leurs faits et gestes. Ils ont marqué l'Histoire par leur présence mais encore plus par leur absence.

³¹⁴ DOUBROVSKY, Serge, *Fils*, Paris, éditions Galilée, 1977.

Partie I : L'imaginaire, son évolution et ses constituants

A travers son écriture, Salim Bachi trace les besoins de ses personnages, visionne leurs rêves, leurs espérances. Un sens aigu est développé à travers son imaginaire qui peut tout aussi être celui de toute une collectivité.

Le Moi de l'auteur fusionne avec celui de son personnage réel au point de n'être qu'une seule personne. Un retour au passé est primordial dans ses écrits nourrissant de multiples interrogations sur la vie, sur Dieu, sur le passé, le présent et même sur l'avenir. Une mémoire est mise en évidence sous ses aspects apparents mais plus encore sous ses aspects les plus intimes.

Une certaine relation se noue entre l'auteur et son personnage qui se traduit par l'admiration ou par le mépris. Salim Bachi choisit de ne prendre aucun parti et d'être neutre pour tracer un portrait fidèle de ses personnages. Ce genre d'écriture forge un témoignage qui s'inscrit dans la rubrique historique ainsi que dans celle de la littérature. Les romans de Salim Bachi marquent une certaine authenticité par la précision des faits apportés. Ces derniers sont facilement situés dans le temps et dans l'espace.

Dans ses romans, il ne parcourt pas la vie de ses personnages dans un ordre chronologique des faits importants mais avec un intérêt particulier à leurs sentiments : amour, haine, peur, nostalgie, etc. L'auteur nous projette dans le passé de ses personnages : de l'enfance innocente à la mort brutale, en insistant sur les moments forts de leur vie. L'ordre chronologique ne constitue pas un élément fondateur de l'écriture de Salim Bachi, laissant à ses lecteurs le soin de situer les faits dans le temps.

Dans une production littéraire, l'écrivain use de son style pour traduire la vision du monde à travers les pensées de ses personnages. C'est dans la peau d'un historien ou d'un archéologue que l'auteur met en scène des histoires écrites de la vie de plusieurs personnes. Ces écrits à dominance biographique s'appuient sur les procédés de la littérature tels que la narration et la mise en œuvre des dialogues. L'omniprésence du narrateur doté du pronom personnel « je » favorise le processus de la confession par le biais de la fiction. Le traitement de l'HISTOIRE se fait de manière raffinée et subtile.

7.3. La narration autobiographique

L'intervention directe ou indirecte des personnages narrateurs marque une certaine affectivité qui peut être implicite. Le narrateur explique, exprime, commente, juge, évalue toute son émotivité dans la situation narrative. Nous sommes en présence de rêves,

Partie I : L'imaginaire, son évolution et ses constituants

d'émotions, d'intentions, de pensées, de souvenirs, rapportés dans un discours prononcé ou non prononcé.

Chaque roman constitue une fiction, donnant vie à des personnages qui sont amenés à prendre la parole, devenant ainsi des narrateurs. Dès lors, le romancier peut glisser discrètement à l'intérieur de son récit et inclure des jugements de valeurs et des prises de positions. Le « Je » est indispensable dans ce cas pour s'adresser aux lecteurs, mais s'il choisit de rapporter le discours de ses personnages au style indirect libre, « Il » est le pronom le plus adéquat à cette tâche. L'auteur a le choix entre un personnage acteur qui participe aux événements et un personnage passif qui n'est qu'un observateur des faits sans aucune intervention de sa part, seulement un témoin.

Pour trouver celui qui émet le discours dans chaque roman, nous devons tout d'abord chercher quelle est la focalisation utilisée dans les romans de Salim Bachi ? Pour répondre à cette question, l'exploration de *Figure III*³¹⁵ est indispensable. Un ouvrage qui peut nous éclairer sur les différentes voix de la narration.

Genette discerne trois types de narrateurs, il y a celui qui en sait plus que son personnage, il dispose d'une *vision par derrière*, une vision qui permet au narrateur d'être au courant de tout ce qui se passe autour et à l'intérieur du personnage. Il y a aussi celui qui en sait autant que le personnage, s'informe et apprend au fur et à mesure que les faits se déroulent, généralement cette vision est écrite à la première ou à la troisième personne. Le troisième type se manifeste par une vision *du dehors*, où le narrateur en sait moins que son personnage, rarement utilisée tout au long du roman, dans la mesure où le narrateur joue le rôle d'un témoin qui transmet seulement ce qui est vu et entendu. Trois visions que Genette propose de baptiser « focalisation zéro », « focalisation interne » et « focalisation externe ».

Dans cette perspective, nous pouvons noter la présence incontestable de la focalisation zéro dans l'écriture de Salim Bachi, un procédé qui met en valeur tout ce qui entoure les personnages, que ce soit intime et caché ou public et visible. Les autres focalisations prennent place dans le schéma narratif par intermittence. En effet, le narrateur s'invite dans les pensées, les sentiments du personnage et prend conscience de ses intentions et même de ses rêves. Cette focalisation permet à l'auteur de prendre le

³¹⁵ GENETTE, Gérard, *Figure III*, Paris, Seuil. 1972.

Partie I : L'imaginaire, son évolution et ses constituants

contrôle, en encadrant tout ce qui entoure sa fiction, cette technique lui permet d'infiltrer son histoire et d'y insérer un commentaire.

L'autobiographie renvoie à la définition suivante : *récit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité.*³¹⁶. Contrairement à la biographie, la perspective rétrospective ne concerne plus la vie individuelle mais celle de l'Autre. Cela n'empêche pas que dans une biographie, on y détecte dans les mémoires un soupçon de complicité dans laquelle l'auteur s'identifie à son personnage par le biais de la fiction. C'est dans ce sens que Philippe Lejeune analyse dans son travail les différents rapports entre l'auteur, le narrateur et le personnage en cherchant l'identité de chacun. Il qualifie ce genre d'écrit de littérature intime.

De ce fait, il est important de délimiter l'identité de l'auteur et celle du personnage-narrateur. L'emploi des embrayeurs (JE, TU, IL) déterminera le contenu de la narration (*homodiégétique, hétérodiégétique ou autodiégétique*).

Philippe Lejeune indique dans son travail que l'autobiographie peut être racontée avec les trois personnes grammaticales (JE, TU, IL). Quand le narrateur n'est autre que le personnage principal, la narration avec "JE" constitue une autobiographie classique (*autodiégétique*), comme c'est le cas en "TU" et "IL". Si la première, le narrateur s'adresse au personnage référentiel, la deuxième permet au narrateur de jouer le rôle du témoin qui rapporte les faits.

En revanche, quand le narrateur n'est pas le personnage principal, la narration en "JE" constitue une biographie sous forme d'un récit témoin (*homodiégétique*), en "TU" une biographie adressé au personnage référentiel et en "IL" une biographie classique (*hétérodiégétique*).

L'auteur dans une biographie s'efface et prend du recul par rapport à ses personnages, en particulier s'ils sont des personnages référentiels. Il joue le rôle du témoin qui rapporte les faits comme l'historien à quelques différences près. Le romancier interpelle ses personnages dans la vie réelle et il émet des hypothèses quant à leur façon de vivre, de penser, d'aimer et de haïr. La fiction s'immisce dans le roman pour y intégrer

³¹⁶ LEJEUNE, Philippe, *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1996. P14.

Partie I : L'imaginaire, son évolution et ses constituants

tout ce qui ne peut être rapporté par l'Histoire, tels les sentiments et les impressions. Entre autres le monde intérieur de ses personnages. La biographie ne donne pas de multiples possibilités d'écrire l'Histoire, elle reste figée avec l'impossibilité de l'extraire de son contexte temporel ou de son espace réel.

Le recul n'est observable que si nous déterminons la place de l'auteur, du narrateur et du personnage dans la fiction. L'auteur est seulement le narrateur ou bien prend-il la place du personnage ? L'auteur prend-il de la distance par rapport au narrateur et au personnage quand son personnage devient le narrateur ? La référence (l'Histoire) reste le moyen le plus pertinent pour cerner le réel à l'intérieur de la fiction et par là déterminer le niveau d'intervention de l'auteur dans son récit.

L'auteur met le narrateur sur scène et lui procure une voix pour s'exprimer et si ce narrateur n'est autre que le personnage, il sera en pleine action. L'auteur s'identifie au personnage par le biais du narrateur. Dans cette situation l'emploi du « JE » et du Moi implique les trois personnes : auteur, personnage et narrateur. Quoique la référence pour une autobiographie n'est pas la même pour une biographie car dans la première, l'auteur émet des propos qui lui sont propres et raconte ses souvenirs, ses peines, ses rêves et ses espérances. Quant à la deuxième, l'auteur s'efforce d'être fidèle aux propos de son personnage et imagine son monde sous-jacent. A quel point l'auteur est-il proche de son personnage dans la vie réelle pour pouvoir déceler ses intentions et ses sentiments ?

	Auteur	Narrateur	Personnage
<i>Autoportrait avec Grenade</i>	Écoute-moi, Salim Bachi, nous sommes déjà morts. (p 13) -Rassure-moi, Salim, tu n'es pas en train d'écrire <i>Les Misérables</i> ou, pire encore, <i>Sans famille</i> . –Au contraire... C'est Salim avec Famille. Autoportrait avec Grenade. (p41)		
<i>Tuez-les tous</i>		- J'étudie et je travaille. Physique nucléaire. (p 41)	
<i>Le silence de Mahomet</i>		« Mon bien-aimé était aussi un voyageur et un lettré, sinon comment imaginer que moi, sa femme, Khadidja Bint Khouwaylid, je lui eusse confié sans crainte mes biens pour qu'il fit commerce jusqu'au Châm. » (p 23)	

Partie I : L'imaginaire, son évolution et ses constituants

		« ... je me répétais ça, moi, Abou Bakr, pendant que mon meilleur ami dormais pour les siècles des siècles » (p 89) -Moi, Khalid, fils de Walid, fils de Moughîra, l'un des plus grands seigneurs de Mekka, ... (p 180) « Cela je le conçois, moi, Aïcha, je comprends et j'accepte aussi que les hommes ne puissent nous contempler sinon derrière un voile. » (p 280)
<i>Moi, Khaled Kelkal</i>		« ..., moi, Khaled Kelkal, 24 ans, terroriste dans l'âme, inadapté, assoiffé de vengeance. » (p 38)
<i>Le dernier été d'un jeune homme</i>		« Je suis mort, moi, Albert Camus, mort » (p195)
<i>Le consul</i>		« L'histoire officielle m'a conduit, moi, Aristides de Sousa Mendes dans ce couvent hospitalier... » (p 59)
<i>Dieu, Allah, Moi et les autres</i>	Dans mon roman <i>Le Silence de Mahomet</i> , j'ai supposé que notre prophète savait lire, contrairement à la légende. Un caravanier aussi important que lui ne pouvait être illettré. C'était un notable et un homme au-dessus des autres même si, en islam, on se plaît à amoindrir cet être exceptionnel car Allah seul est maître de nos destinées. On prend les armes dès qu'il est insulté ou caricaturé, mais en vérité nous l'avons-nous-mêmes rabaisé en prétendant qu'il ne savait rien et n'était que le réceptacle de la parole divine. (p75)	

Tableau : Le trio auteur/narrateur/personnage dans l'écriture de Salim Bachi

7.4. Les niveaux de narration

Les propos du narrateur se mêlent à ceux du personnage créant une confusion pour le repérage du point de vue de chacun. A travers l'écriture de Salim Bachi, et en particulier dans *Tuez-les tous* et *Le silence de Mahomet*. Un deuxième récit se voit naître à l'intérieur de la fiction, ce que Gérard Genette qualifie par le niveau *métadiégétique*. Le personnage

Partie I : L'imaginaire, son évolution et ses constituants

du premier roman nous raconte l'histoire du « Roi des oiseaux » dont il fait partie que symboliquement. Un narrateur du second degré qui s'adresse à un autre personnage, définit par Genette comme un narrateur *intradiegétique-hétérogégétique*. Par contre dans le deuxième, nous découvrons deux histoires, celle d'« Alexandre aux deux cornes³¹⁷ » et celle « des gens de Thamoud³¹⁸ », qui sont racontées par un narrateur premier, s'adressant aux lecteurs, et qui se révèle absent de l'histoire. Dans ce cas, nous sommes confrontés au niveau *extradiégétique-hétérodiégétique*.

En se référant aux travaux de Genette, nous sommes en présence d'un narrateur *extradiégétique-homodiégétique* dans *Autoportrait avec Grenade, Tuez-les tous, Moi, Khaled Kelkal, Le dernier été d'un jeune homme* et *Le Consul* où le narrateur au premier degré n'est autre que le personnage principal. Il raconte sa propre histoire aux lecteurs. Dans *Le silence de Mahomet*, le narrateur est aussi *extradiégétique-homodiégétique* dans la mesure où les quatre personnages racontent la vie du Prophète à travers leurs propres histoires.

8. L'écriture référentielle

Dans le cadre d'une étude de l'écriture, des pactes ont été mis en évidence pour détecter l'Histoire de l'histoire, mettant en œuvre des références historiques et biographiques.

8.1. Du pacte référentiel au pacte romanesque

Le sous-titre « roman » sur la couverture des livres représente une *attestation de fictivité* que Philippe Lejeune décrit dans son travail. Même si l'histoire met en œuvre l'Histoire, l'imagination reste de rigueur, donnant de l'importance au pacte romanesque où l'auteur ne prend pas la place du personnage, encore moins celle du narrateur.

Par opposition à toutes les formes de fiction, la biographie et l'autobiographie sont des textes référentiels : exactement comme le discours scientifique ou historique, ils prétendent apporter une information sur une «réalité» extérieure au texte, et donc se soumettre à une épreuve de vérification. Leur but n'est pas la simple vraisemblance, mais la ressemblance au vrai. Non «l'effet de réel», mais l'image du réel. Tous les textes référentiels

³¹⁷ *Dhou al Qarnain*. Surat La Caverne, le verset 99.

³¹⁸ Surat Al-A'raf, Versets 77/78/79. Un documentaire présenté par Nabil EL Awadi en plusieurs épisodes, il relate les histoires des Prophètes. (Épisode 6, Salih) <https://www.youtube.com/watch?v=E1y65Pfr8ww>. Consulté le 30/08/2016.

Partie I : L'imaginaire, son évolution et ses constituants

comportent donc ce que j'appellerai un «pacte référentiel», implicite ou explicite, dans lequel sont inclus une définition du champ du réel visé et un énoncé des modalités et du degré de ressemblance auxquels le texte prétend ³¹⁹

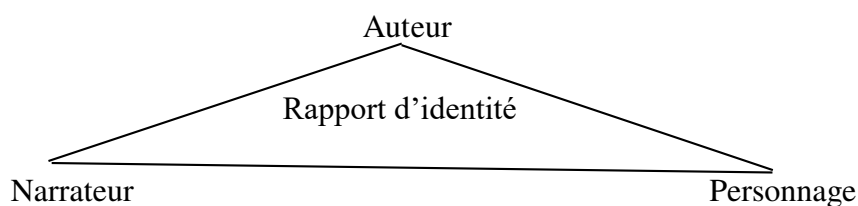
Les narrateurs dans les romans de Salim Bachi ne sont que les protagonistes de chaque histoire. Ces derniers constituent une vraie référence historique : le Prophète Mohammad (QSSL), Khaled Kelkal, Albert Camus, Aristides de Sousa Mendes, quant à son récit *Autoportrait avec Grenade*, le narrateur porte le même nom que l'auteur transformant l'écriture romanesque en une écriture autobiographique.

8.2. Du pacte romanesque au pacte autobiographique

Qu'est-ce qui nous autorise à attribuer autobiographique ou biographique à une écriture ? Mais encore qu'est ce qui qualifie une écriture comme étant fictive ou réelle ? Qu'est ce qui caractérise une écriture biographique ?

Dans la mesure où les deux tiers des écrits de Salim Bachi racontent la vie réelle d'une personne, où la plupart de ses personnages ont marqué l'Histoire par leurs actes et leurs écrits, le romancier ne développe-t-il pas un imaginaire particulier basé sur sa vie personnelle ? Si la couverture annonce un roman, l'histoire raconte la vie d'un personnage choisi dans le monde réel. Où se situe la part du réel dans le monde fictif ou quelle est la part du fictif dans le monde réel ?

Faire la différence entre l'identité de l'auteur et celle de son personnage, du narrateur et du personnage, de l'auteur et de son narrateur est primordial pour cerner ce qui caractérise l'écriture autobiographique et/ou biographique. Ce passage mettra de la lumière sur l'imaginaire de l'auteur. Un imaginaire qui revient souvent dans son écriture à travers la Mémoire de l'au-delà. Une voix est attribuée à des personnages réels disparus de ce monde afin qu'ils puissent étaler leur mémoire sous la plume de Salim Bachi.



³¹⁹ LEJEUNE, Philippe, Op.cit., p 36.

Partie I : L'imaginaire, son évolution et ses constituants

		L'auteur	Le narrateur	Le personnage principal
1	<i>Autoportrait Grenade</i> avec	Salim Bachi	Salim Bachi	Salim Bachi
2	<i>Tuez-les tous</i>	Salim Bachi	Le terroriste : plusieurs noms (inconnu)	Le terroriste : plusieurs noms (inconnu)
3	<i>Le silence de Mahomet</i>	Salim Bachi	Khadija Abou Bakr Khalid Ibn el-Walid Aïcha	Le Prophète Mohammad
4	<i>Moi, Khaled Kelkal</i>	Salim Bachi	Khaled Kelkal	Khaled Kelkal
5	<i>Le dernier été d'un jeune homme</i>	Salim Bachi	Albert Camus	Albert Camus
6	<i>Le Consul</i>	Salim Bachi	Aristides de Sousa Mendes	Aristides de Sousa Mendes
7	<i>Dieu, Allah, Moi et les autres</i>	Salim Bachi	Salim Bachi	Salim Bachi

Tableau : Le rapport identitaire dans l'écriture de Bachi (auteur/narrateurs/personnages)

Le nom de l'auteur ou celui d'un personnage réel annonce ouvertement le genre autobiographique et / ou biographique. Comme c'est bien indiqué dans le tableau, la distribution des rôles révèle le pacte établi. Quand le nom de l'auteur est celui du personnage et du narrateur, *le pacte est autobiographique* (1, 7). Quand le nom du personnage n'est pas celui de l'auteur, *le pacte est romanesque* (3, 4, 5, 6), sauf que tous les noms de ces protagonistes sont réels. Tout en mettant en œuvre le pacte référentiel, l'auteur offre à ses personnages une voix pour s'exprimer. Ce facteur référentiel favorise le genre biographique dans l'écriture de Salim Bachi, quand le nom de ce dernier ne figure pas dans l'histoire. Enfin le nom du personnage est inconnu (2), il ne porte ni le nom de l'auteur, ni celui d'une personne connue. Par contre le texte est basé sur des référents historiques réels, apportant un éclaircissement sur les zones d'ombre des attentats du 11 septembre 2001. *Tuez-les tous* ne peut constituer une biographie dans la mesure où la personne est inconnue. Contrairement aux autres romans, les personnages se sont manifestés non seulement par leurs actes mais surtout par leurs noms.

9. Une écriture fictionnelle et/ou factuelle

Nous abordons dans cette partie ce qui constitue notre corpus, autour de quoi s'est-il bâti ? Un certain nombre de questions nous préoccupe quant au rapprochement qui s'est

Partie I : L'imaginaire, son évolution et ses constituants

établi entre la vie réelle et la vie fictive. Sur quoi se base Salim Bachi pour élaborer les pensées, les rêves et les espérances d'un personnage fictif à partir de la vie réelle ? Comment l'auteur crée-t-il un personnage fictif à partir de la vie réelle ? Un fait très courant dans les écrits de Salim Bachi.

Trouver les réponses à ces questions nous permettra de cerner l'imaginaire de l'auteur. Pour y arriver, il est indispensable d'explorer le monde réel de l'auteur, en ayant accès à sa vie et à son entourage. Un rapprochement avec sa culture, sa religion, son éducation, ses études mais surtout ses lectures qui nous seront très utiles pour mettre un pas dans l'esprit du romancier. Sa culture et sa religion pourront être affichées à travers ses lectures. Ces derniers marqueront une grande influence sur son écriture.

Pour Alain Manbankou³²⁰, Salim Bachi est « *électron libre dans l'espace littéraire d'expression française [...] Il a en horreur les clichés, les marques d'emballage, les cloisonnements [...] Salim Bachi croit en la puissance de la phrase, de l'image, du rythme, de l'envoyée lyrique* », en d'autres termes, il n'aime pas être classé sous une étiquette comme étant un écrivain algérien ou maghrébin francophone. Mais il préfère être libre de toute classification, seulement un écrivain d'expression française dans le monde littéraire universel.

Fasciné par Kateb Yacine, il s'intéresse beaucoup à l'écriture de Rachi Mimouni, Driss Chraïbi, Tahar Ben Jelloun et il admire James Joyce, André Malraux, Balzac. Homère et son *Odyssée* ont infiltré son esprit pour apparaître sous différentes formes à travers son écriture.

9.1. L'Histoire dans un monde de fiction

Le roman a toujours été considéré comme faisant partie du domaine de la fiction, généralement les personnages comme c'est le cas chez Salim Bachi font partie intégrante du titre. (*Moi, Khaled Kelkal, Le Consul, Le Silence de Mahomet, Amours et aventures de Sindbad le marin, Le dernier été d'un jeune homme*). Des personnages auxquels le lecteur s'identifie et trouve en eux des traits physiques ou moraux qui ne lui sont pas étrangers sur lesquels il projette ses propres désirs. Le roman est défini dans le

³²⁰MABANCKOU, Alain, *Portraits d'écrivains (6). Dix questions à Salim Bachi : "Si cela ne leur plaît pas, ils peuvent s'accrocher une pendule !"*, 21 juin 2006. <http://www.congopage.com/Portraits-d-ecrivains-6-Dix>. Consulté le 9/8/2016.

Partie I : L'imaginaire, son évolution et ses constituants

dictionnaire de Robert comme « *une œuvre d'imagination en prose assez longue, qui présente et fait vivre dans un milieu des personnages donnés comme réels, nous fait connaître leur psychologie, leur destin, leurs aventures.* »

Associer des faits historiques au plaisir de la lecture en intégrant l'imagination débordante des romanciers est très présent dans le monde éditorial français. L'attraction pour ce genre de roman se fait de plus belle ces derniers temps en assemblant le réel à l'imaginaire.

« ... *la naissance du roman historique remonte aux premières décennies du XIX^e siècle, marquées par l'avènement du romantisme et l'éveil des nationalités qui lui est étroitement associé* »³²¹. Si l'Histoire inspire les écrivains depuis le début du XIX^e siècle, Salim Bachi s'intéresse de près aux biographies à commencer par la sienne. En plus de la présentation de ses personnages, l'auteur contribue à l'actualisation des événements qui les entourent. Si le portrait physique se diffère d'un personnage à un autre, le portrait psychique se rapproche plus ou moins dans son travail : les remords, le doute, la peur et l'affrontement de la mort, la solitude et le repli sur soi et d'autres encore qui dessinent les traits de la vie intérieure du personnage.

Si un roman met en œuvre ses expressions pour informer, il met aussi en œuvre la fiction pour intriguer et divertir le lecteur. Les faits réels font connaître la vie des personnages (terroristes du 11 septembre 2001, Khaled Kelkal, le Prophète, Khadija, Abou Bakr, Aïcha, Khalid Ibn el-Walid, Albert Camus, Aristides de Sousa Mendes) et les faits fictifs déclenchent la curiosité du lecteur « *L'auteur fait une sorte d'acte déclaratif qui modifie la réalité en vertu des pouvoirs que lui confère son statut d'auteur* »³²²

Les écrits de Salim Bachi touchent de près les préoccupations actuelles. Une Histoire à la fois proche et lointaine de l'actualité (le 11 septembre, l'Islam, le centenaire d'Albert Camus, l'affaire Mohamed Merah coïncidant la publication du livre sur Khaled Kelkal). Chaque roman annonce déjà le suivant sous forme d'indices plus ou moins détectables. Il y avait déjà le germe du 11 septembre dans l'*Autoportrait avec Grenade*.

³²¹ DESBIENS, Marie-Frédérique, « Le roman historique : (R)Évolution d'un genre », dans *Québec français*, n° 140, 2006, pp. 26-29.

³²² MAINGUENEAU, Dominique, *Pragmatique pour le discours littéraire*, Paris, Nathan Université. 2001. P24

Partie I : L'imaginaire, son évolution et ses constituants

L'auteur en écrivant sa propre biographie « *J'ai une saloperie qui court dans mes veines depuis ma naissance. Une malformation du globule rouge. Á l'ancienne. Il faut tout vous dire, n'est-ce pas ? L'exercice le demande. Le genre autobiographique pourri. L'autofiction.* » (p29) songe déjà à son prochain livre, une biographie déjà présagée à la page p 37 «... *le règne d'Aznar. L'homme vient de faire les frais de sa politique atlantiste et belliqueuse ainsi que d'un attentat d'Al-Qaida. Ce qui nous amène au 11 mars 2004, le 11 septembre européen comme se plaisent à le répéter les journalistes inspirées* ». Le livre du 11 septembre annonce aussi le prochain, mettant en exergue plusieurs exemples sur le Prophète. Ce dernier avec le personnage Khalid Ibn el-Walid annonce de loin Khaled Kelkal, Entre l'Algérie et la France se trouvait aussi le personnage de son livre suivant, Albert Camus. Entre autre qui prédit la biographie suivante en indiquant le rôle de Salazar dans la modernité et la guerre en 1940 pour ainsi dire présenter Aristides de Sousa Mendes.

En s'approchant de près de l'Histoire, l'auteur habille son histoire d'une époque pour se rapprocher de la réalité sociale. Transposer les événements historiques dans un contexte fictif permet à l'auteur de les raisonner à travers la psychologie de des personnages. Quand ces derniers prennent la parole, c'est pour exprimer ce que l'auteur veut propager en usant de la narrativité, de son imaginaire, voire de l'imaginaire collectif.

Denis Saint-Jacques définit le roman qui a des penchants historiques comme étant « *un récit de fiction représentant de façon réaliste les conditions historiques d'une époque et d'un lieu donnés* »³²³ mettant en œuvre les biographies et les témoignages de personnes qui se sont incrustés dans l'Histoire par leurs aventures, leurs comportements et leurs mentalités. Salim Bachi essaye de mettre en évidence l'Histoire récente à travers le portrait de ses personnages réels.

Dans une perspective de diffusion l'auteur s'appuie sur un évènement ou une époque historique, une personnalité connue et raconte la vie de son héros ou de son antihéros sous le voile de l'imaginaire visant ainsi « *...de faire voir, de faire comprendre le passé* »³²⁴ selon la vision de l'auteur. Un enchaînement du temps passé à l'époque de

³²³ SAINT-JACQUES, Denis, « Le roman historique », dans *Nuit blanche, le magazine du livre*, n°22, 1986. Pp 42-43

³²⁴ SOLET, Bertrand, *Le roman historique : invention ou vérité ?* Paris : Éditions du Sorbier, « La littérature de jeunesse, pour qui, pour quoi ? », 2003.pp 8-9.

Partie I : L'imaginaire, son évolution et ses constituants

l'auteur, c'est-à-dire le présent crée une actualisation des évènements passés analysée par l'idéologie du présent en intégrant l'imaginaire.

S'il y a une différence entre l'historien et le romancier qui s'inspire de l'Histoire, elle apparaît dans le fait que le premier est minutieux dans sa présentation des faits qui accompagnent une personnalité, alors que le deuxième synthétise et choisit d'étaler un point au détriment d'un autre selon son intuition. Si le premier est objectif, le deuxième est subjectif dans le choix de sa matière première pour une création purement littéraire, attractif par son caractère fictif.

Salim Bachi traite différents sujets mais la mort prend une place importante dans son écriture, elle se développe dans le corps d'un texte qui prend en charge la vie d'un personnage, célèbre et anonyme. Tous ses personnages partagent des traits communs ; si les biographies sont celles de personnages bel et bien morts, l'idée de tracer sa biographie ne lui est venue qu'après avoir frôlé la mort de près.

9.2. Au-delà de l'Histoire

La rupture avec les origines, avec la culture se traduit dans son écriture. Cette dernière ne fait qu'ancrer cette culture dans sa mémoire au risque de la perdre un jour de l'autre côté de la Méditerranée. La réécriture de l'Histoire lui permet de garder la mémoire intacte

Ces personnages portent un peu de ses origines, un peu de lui-même. La nostalgie de la terre des ancêtres se dessine dès fois dans ses écrits, un acharnement à mettre en évidence sa culture originelle et celle de la terre de l'exil. Un exil choisi et non forcé

L'identité de certains de ses personnages est clairement définie vu que ce sont des personnes réelles. Les origines sont parfois dévoilées explicitement mais rarement implicitement

Si dans la plupart des biographies, nous distinguons une description de la vie personnelle des protagonistes dans ses multiples situations, allant de l'enfance au décès, avec parfois des dates importantes de l'existence. Dans *Tuez-les tous*, le personnage garde l'anonymat. Même si l'auteur lui a donné plusieurs noms, il reste inconnu pour le lecteur. L'auteur a beau dévoilé les pensées les plus enfouies dans l'esprit de son personnage, il reste toujours un inconnu dans le monde réel. L'identité du personnage prend ses traits

Partie I : L'imaginaire, son évolution et ses constituants

de la vie de l'auteur mais aussi de tous les terroristes qui ont participé aux attentats. Il est insaisissable, à la fois un archétype reconnu mais aussi un inconnu : une silhouette sans visage, sans traits distinctifs.

Dans les biographies, le personnage ne développe aucun mystère, l'imagination contribue à l'enchaînement des faits dans l'intention de mettre sur pied une fiction puisque les actions et les faits qui entourent le personnage sont plus ou moins un héritage du réel.

L'auteur va en quête d'inspiration dans l'Histoire. Le personnage avec les faits qui constituent la trame de son histoire est tout préparé à faire partie d'une histoire. Des paroles et des discours écrits empruntés des livres d'Histoires forment l'évolution du récit. Où se situe donc la création littéraire ? Elle réside sûrement dans le style particulier de l'auteur qui cherche à approfondir la présentation de tel ou tel trait (physique ou psychique) et à émettre les hypothèses de réflexions sur le monde vécu de son personnage.

Salim Bachi dans ses écrits se réapproprie la vie des personnes pour en faire une histoire, et il introduit ses propres sentiments, ses questionnements, toutes les mises en cause qui le préoccupent. Au-delà de la réécriture de l'Histoire se cache une mise en place d'une identité à travers celle de ses protagonistes.

Le romancier se donne la liberté de (re)créer le passé, le faire revivre en se mettant dans la peau de ses personnages qui ne font plus partie du monde des vivants, de vivre leur vie et ressentir leurs angoisses. A la différence de l'Histoire, le roman à tendance historique peut être considéré comme une réflexion sur un point donné de l'Histoire. Une réflexion qui suscite plusieurs interprétations tandis que l'Histoire reste inchangée ne laissant nulle place à l'interprétation des faits et des discours.

En conclusion, le thème dominant dans l'écriture de Salim Bachi est la mort, introduit par des personnes réelles, connues dans l'Histoire par des actions remarquables (positives soient-elles ou négatives), des personnes sous un pacte romanesque deviennent des personnages de fiction, ayant des sentiments confus et une vision très sombre de la vie.

Partie I : L'imaginaire, son évolution et ses constituants

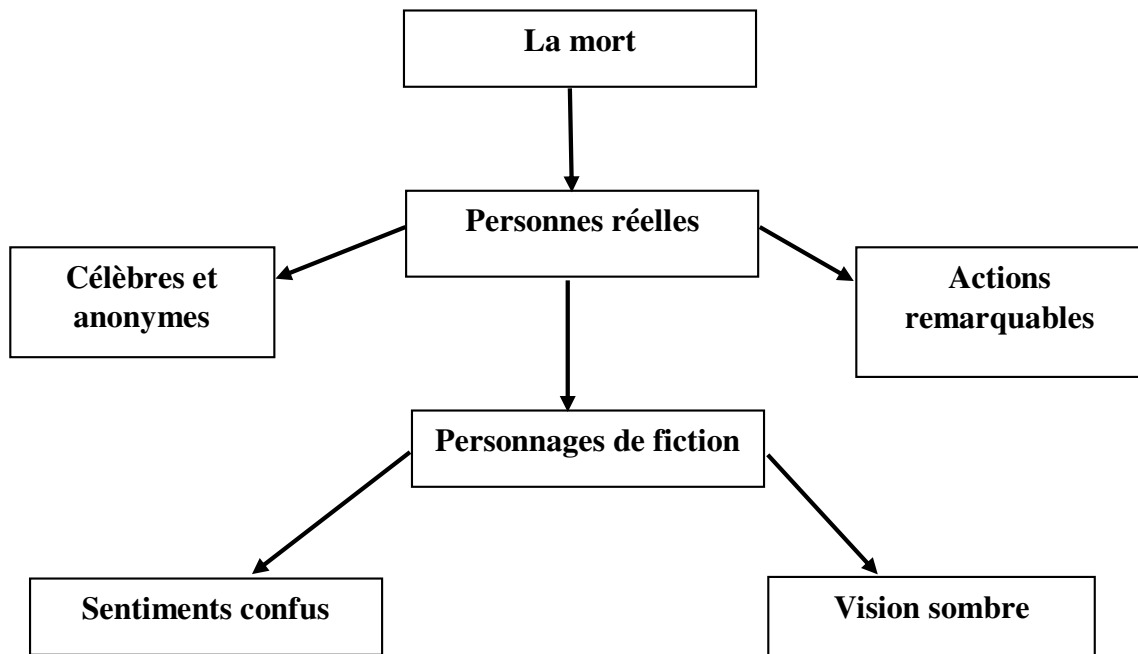


Schéma 1 : Les thèmes dominants dans l'écriture de Salim Bachi

Dans cette perspective, nous pouvons établir un modèle propre à l'auteur. Un modèle qui nous permettra de déceler les images répétées à travers son écriture et mettre à jour un imaginaire qui lui est propre.

Partie II : Les structures dominantes dans l'(auto)biographie chez Salim Bachi

Chapitre 1

L'écriture entre deux cultures

Dans ce chapitre, une présentation des livres de Salim Bachi ouvre le bal. Une présentation qui n'aborde pas les livres de notre corpus. Ce dernier constitue un ensemble d'écrits qui mettent en exergue l'écriture à dominance biographique et autobiographique dans une période de douze ans entre 2005 et 2017. Ce corpus fera l'objet d'une présentation ultérieurement. De ce fait, l'ordre de l'apparition des écrits de Salim Bachi ne suivra pas un ordre chronologique dans ce chapitre. Ses écrits montrent un certain intérêt pour ce qui se passe dans le monde politique, religieux, mettant en relief le monde littéraire et artistique.

1. Les écrits d'ici et d'ailleurs de Salim Bachi

L'auteur dans ces deux premiers écrits décrit les derniers souvenirs de l'Algérie. D'abord, en parlant de la décennie noire qui a marqué toute une génération, il inclut deux cultures différentes, occidentale d'un côté, orientale d'un autre. Quant aux autres écrits, divers sujets sont mis en exergue : de l'Algérie à la France, du nouveau millénaire à l'époque d'Ovide. Des thèmes qui touchent à l'actualité, comme la politique, la religion, l'islam, l'Exil, le terrorisme et la mort partout dans le monde.

1.1. *Le Chien d'Ulysse*³²⁶

C'est le premier travail de Salim Bachi, auréolé de plusieurs prix. Le livre obtient le Prix Goncourt du premier roman, le prix de la vocation et la bourse de la découverte Prince Pierre de Monaco. Un roman qui se déroule à Cyrtha, quatre ans après l'assassinat de Mohamed Boudiaf³²⁷. Hocine parcourt cette ville qui emprunte ses traits à Constantine ou à Alger, une ville imaginaire qui peut se confondre avec Cirta, antique cité d'Afrique, la capitale de la Numidie (aujourd'hui Constantine) fondée par les Carthaginois. Salim Bachi est influencé par les écrits de Malraux et de Joyce, inspiré par des mythes. *Le Chien d'Ulysse* est constitué principalement d'un travail sur *L'Odyssée*, sauf que Sophie Rabau

³²⁶ BACHI, Salim, *Le Chien D'Ulysse*, Paris, Gallimard, 2001.

³²⁷ **Mohamed Boudiaf**, né à M'Sila le 23 juin 1919, assassiné le 29 juin 1992 à Annaba, est un homme d'État algérien. Membre fondateur du Front de libération nationale (FLN) et un des chefs de la guerre d'indépendance algérienne, il entre en opposition contre les premiers régimes mis en place à l'indépendance de son pays, et s'exile près de 28 ans. Rappelé en Algérie, en 1992 en pleine crise politique, à la tête de l'État, il est assassiné quelques mois après ses prises de fonction.

Partie II : Les structures dominantes dans l'(auto)biographie chez Salim Bachi

est un peu perplexe sur son origine. Puise-t-il son travail d'Homère³²⁸ ou de Joyce³²⁹ ? Selon elle s'agit-il de : « *l'Odyssée ou l'Odyssée filtrée par Joyce ?* »³³⁰. Mais à travers une errance nous découvrons un récit étrange, une histoire bouleversante du destin algérien.

Dans ce livre, nous explorons plusieurs récits qui relèvent de l'Histoire et de la mythologie, « *Jugurtha pouvait se rhabiller, Syphax s'endormir sur ses deux oreilles, Massinissa laisser Carthage en sommeil, Hannibal se perdre dans les délices cannoises* » (p144) ; « *Le retour d'Ulysse* » (p145). Tout en nous faisant découvrir l'Algérie pendant les années noires, il exhibe, à travers les pensées et les souvenirs des personnages, leur façon de vivre. L'Histoire est toujours au rendez-vous dans son écriture, d'autant plus que l'auteur lui-même indique dans son dernier récit qu'il s'est inspiré de son histoire : « [*"Le Chien d'Ulysse"*] est un roman autobiographique. Les personnages ont tous existé, à commencer par Hocine, le narrateur. »³³¹

1.2. *La Kahena*³³²

C'est son deuxième roman à deux années d'intervalle, couronné du prix Tropiques. À son tour, ce roman met la ville de Cyrtha en valeur à travers l'Histoire d'Algérie jusqu'à les émeutes d'octobre 1988, si à travers cette ville, l'auteur décrit quelques endroits de son pays, Cyrtha d'où vient Seyf el Islam, ne fait pas partie du territoire algérien. Salim Bachi excelle dans la transcription des différentes cultures, un mélange qui dévoile deux civilisations, l'une maghrébine qui révèle ses origines et l'autre européenne qui indique sa résidence actuelle. L'altérité se trace à travers l'exemple de Bergagna, le propriétaire de la villa baptisée « Kahéna » qui s'est marié avec deux femmes, l'une est arabe l'autre est européenne, chacune d'elles a eu une fille (Ourida et Hélène). L'image par excellence de relation interculturelle.

Dans cette histoire, Louis Bergagna débarque en Algérie en 1900 à la conquête d'une nouvelle terre, à la recherche d'une affaire fleurissante. Il s'installe à Cyrtha après avoir parcouru la Guyane et l'Amazonie au Brésil pour bâtir son empire de vins et de cigarettes. A son arrivée, il construit une villa et lui donna le nom de « Kahéna ». Un

³²⁸ HOMÈRE, *L'Odyssée* (Trad. A. Morel). Paris : Armand Colin. 1931.

³²⁹ JOYCE, James, *Ulysse* (trad. A. Morel). Paris, Gallimard. 1957.

³³⁰ RABAU, Sophie, *L'intertextualité*. Paris, Flammarion, GF-Corpus. 2002. p123.

³³¹ BACHI, Salim, *Dieu, Allah, moi et les autres*, Paris, Gallimard, 2017, P87.

³³² BACHI, Salim, *LA KAHENA*. Paris, Gallimard. 2003.

Partie II : Les structures dominantes dans l'(auto)biographie chez Salim Bachi

nom révélateur de beauté, d'audace et du courage d'une femme : la reine berbère qui s'est dressée contre l'invasion des arabo-musulmans. Une héroïne devenue l'icône de l'Histoire algérienne.

Le roman décrit une chronologie de faits qui ont marqué l'Histoire en Algérie, un passage révélateur de la période de la colonisation aux émeutes d'octobre 1988, en passant par l'indépendance, la prise du pouvoir par Ben Bella et le coup d'état de Boumediene.

1.3. *Les douze contes de minuit*³³³

C'est un recueil de nouvelles dans lequel il fait réapparaître les personnages de ses précédents romans, ainsi que la ville de Cyrtha qui forme ses traits de toutes les villes de l'Algérie durant la décennie noire. Nous retrouvons un ensemble de textes, chaque texte raconte une histoire, dans un style différent de l'autre.

Le vent brûle, le messager, le naufrage, Fort Lotfi, le cousin, Palabres, Enfers, Histoire d'un mort, le bourreau de Cyrtha, Nuée ardente, Icare et le Minotaure, Insectes sont les titres des douze nouvelles. Nous notons un ensemble de mots lugubres qui se dégagent de ces nouvelles tels que brûle, naufrage, enfers, un mort, le bourreau, nuée mais aussi un recours à la mythologie est détecté avec Icare et Minotaure. Ces petites histoires brutales et directes, qui se démarquent parfois par des représentations caricaturales, s'intéressent à une Algérie au milieu d'une crise, pendant les années noires à Cyrtha, la ville imaginaire. Salim Bachi décrit l'Algérie, sa beauté, ses habitants avec leurs contradictions et leurs souffrances.

Dans Cyrtha la mémorable, les sépultures ne se dénombrent plus.
Et les visages arrachent aux visages l'ombre et la terre. Les larmes sèchent au vent qui souffle de nuit et s'engouffre dans les ruelles, insinuant, talonnant le promeneur, taraudant l'égaré, la silhouette à peine esquissée, hésitante, et pourtant en marche, pas après pas, martelant le sol humide – la nuit, à Cyrtha, le ciel se déverse en trombes – en une résonance ultime, sourde, dont l'errant n'a pas la conscience, sinon quel crime et quel châtement !

Icare et le Minotaure, p154

La description de la ville s'inspire d'une ville réelle, Constantine, l'ancienne Cirta, mais son nom évoque une certaine tonalité avec Cythère, île de Grèce, dans la mer Égée,

³³³ BACHI, Salim, *LES DOUZE CONTES DE MINUIT*. Alger, Barzakh, 2007

Partie II : Les structures dominantes dans l'(auto)biographie chez Salim Bachi

où se trouve le célèbre sanctuaire d'Aphrodite. Une écriture qui permet de mettre en exergue l'Histoire d'Algérie contemporaine sous l'influence des mythes fondateurs.

2. Une écriture centrée sur un seul personnage

L'écriture de Salim Bachi commence à se concentrer sur une seule personne depuis 2005, depuis son premier récit, en d'autres termes, se concentrer sur la vie intérieure de ses personnages, leurs existences, leurs pensées, leurs rêves et leurs cauchemars, mais surtout leurs angoisses qui se façonnent en l'image de la mort. Les voyages aussi constituent sa matière première que ce soit pour la description ou l'information géographique, ils donnent un aspect réel à son écriture.

2.1. *Amours et aventures de Sindbad le Marin*³³⁴

Ce roman est un texte féérique par son titre, profond par son texte. Comme à son habitude, Salim Bachi nous plonge dans un grand voyage avec le plus grand des aventuriers Sindbad le marin, le personnage mythique *des Mille et une nuits*. Comme le personnage de ce conte, celui de Salim Bachi parcourt les mers, accoste dans de multiples ports, rencontre des périples mais aussi des femmes en passant par Damas, Rome, Paris, Alep ou Bagdad.

Un texte qui n'est pas très différent des autres. Il traite les problèmes du pouvoir, en exposant l'exemple de deux chefs d'états, l'un se fait soigner d'une maladie très grave au Val-de-Grâce, l'autre accède au pouvoir en écrasant les jeunes des banlieues. Au milieu de tous ces conflits, il trace le portrait de Sindbad, son dernier personnage. Un voyageur oriental, « *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.* »³³⁵

Généralement, la guerre est le thème par excellence dans les textes de Salim Bachi. Le lecteur est toujours propulsé dans différentes époques où les conflits et les guerres faisaient des ravages. L'Histoire se mêle à la fiction et crée un conte où le protagoniste réalise des exploits dans la vie fictive.

³³⁴ BACHI, Salim, *Amours et aventures de Sindbad le Marin*, Paris : Gallimard, 2010

³³⁵ <http://bibliosurf.com/Amours-et-aventures-de-Sindbad-le>. Consulté le 14/07/2010

Partie II : Les structures dominantes dans l'(auto)biographie chez Salim Bachi

2.2. *Un jeune homme en colère*³³⁶

Ce roman relate les tourments d'un jeune homme de dix-huit ans qui a perdu confiance en son entourage en perdant sa petite sœur très jeune dans des circonstances tragiques. Cet incident l'a hanté et l'a perturbé durant son adolescence. Ce drame sème l'amertume dans sa vie et influence son comportement vis-à-vis de ses proches. La mort de la sœur est un thème déjà traité dans l'autobiographie de l'auteur. Ce dernier a vécu le même drame.

Un jeune homme en colère est le neuvième roman de Salim Bachi qui raconte l'histoire d'un jeune de dix-huit ans à caractère exécrationnel. (Tout son monde lui est indifférent) suite à la perte de sa sœur. Sa colère l'aveugle entièrement au point de s'emporter contre les filles et les amis, les livres et les peintures, les riches et les pauvres, etc.

Le narrateur s'appelle Tristan et sa sœur Eurydice, le nom d'une déesse dans la mythologie grecque, déesse des arbres. « *Ma confiance est morte avec Eurydice* » (p 27). La mort de sa sœur est entre autre, la mort de la nature, de l'arbre généalogique qui disparaît avec le temps, perdant à tour de rôle ses branches. L'auteur raconte les attentats de Bataclan du 13 novembre 2015, un fait réel, sur lequel, il bâtit sa fiction où la sœur du narrateur est tuée.

Les livres, les écrivains et l'écriture constituent des thèmes récurrents dans la littérature du nouveau millénaire mettant en exergue la mémoire. Le titre est inspiré du roman *L'Attrape-Cœur*³³⁷ de Salinger. Le livre de Jules Verne *Vingt mille lieues sous les mers*, a déjà fait l'objet de quelques lignes dans son dernier récit, racontant la même histoire que dans ce roman où son père qui lit le début de l'histoire et lui demande de la finir s'il veut connaître la fin de l'histoire.

Le personnage taraboussé (par l'esprit de sa sœur) passe son temps à tourner en rond à Paris. Il décrit minutieusement la ville. Tout au long de son errance, le narrateur, Tristan en l'occurrence, un jeune homme en colère se cherche en se posant des questions sur la vie, sur l'amour et sur Dieu. Une version pessimiste orne les pages de ce roman à travers la vision d'un jeune homme au cœur brisé. L'auteur évoque un phénomène social qui

³³⁶ BACHI, Salim, *Un jeune homme en colère*, Paris, Gallimard, 2018.

³³⁷ SALINGER, Jérôme David, *L'Attrape-cœur*, Paris, Robert Laffont, 1953.

Partie II : Les structures dominantes dans l'(auto)biographie chez Salim Bachi

touche la génération du nouveau millénaire, celui de l'addiction aux appareils électroniques et aux réseaux sociaux

Nous, les jeunes, nous passons notre temps scotchés sur nos iPhone et tablettes électroniques, emprisonnés dans le filet de nos réseaux sociaux, devenus en quelque sorte les pros de l'anonymat du *trolling*, du partage de fichiers et du *hacking*, des amours virtuelles et de l'évitement social que permettent les Facebook, Twitter et Whatsapp. Nous sommes une nouvelle espèce humaine que les types comme mon père n'ont pas vu apparaître et qu'ils n'arrivent pas à cerner. C'est la première fois dans l'histoire de l'humanité que les personnes qui ont inventé quelque chose en ont été dépossédées en une génération à peine. C'est le cas avec internet et toutes ces merdes numériques qui se répandent comme des virus dans un organisme affaibli. Même l'ordinateur est en voie de disparition alors qu'il date d'à peine soixante d'années. Pendant que votre maman pianote gentiment sur son Mac, vous êtes déjà dans la cinquième dimension avec votre petit écran tactile au clavier dématérialisé. (p28)

L'image du père prend une place importante, même si elle n'est pas mise en valeur dans ses autres livres, une image qui appelle celle d'Œdipe « *Tristan a un œdipe grand comme la tour Montparnasse* » (p 39). L'auteur est toujours fidèle à son style. Le recours à l'Histoire est une de ses éléments constitutifs de son écriture.

Je remonte le quai en direction de l'île de la Cité, passe le Quai des Orfèvres, traverse le pont Saint-Michel où il n'y a pas si longtemps on a balancé des Algériens dans la Seine, histoire de commémorer une vieille pratique moyenâgeuse consistant à noyer les indésirables dans le fleuve de Paris (p 56)

L'auteur fait référence à des rituels qu'il appelle pratique moyenâgeuse. Une séquence de l'Histoire, associée aux algériens, renvoie au massacre du 17 octobre 1961 à Paris, où des dizaines d'algériens sont noyés dans la Seine

2.3. *L'exil d'Ovide*³³⁸

Salim Bachi est connu par des écrits en forme de portraits. Il commence par son propre récit et continue avec celui des terroristes. D'abord, celui d'Atta, un des 19 terroristes du 11 septembre et après celui de Khaled Kelkal, l'ennemi public n°1 en France en 1995. Ce début est suivi de plusieurs portraits à savoir le Prophète de l'Islam en y baignant toujours dans un bain religieux. Ensuite le domaine littéraire et domaine politique prennent le dessus. Il fait le portrait d'Albert Camus, d'Aristide de Sousa

³³⁸ BACHI, Salim, *L'exil d'Ovide*, Paris, JC Lattès, 2018.

Partie II : Les structures dominantes dans l'(auto)biographie chez Salim Bachi

Mendes et ajoute celui d'Ovide. Le livre sur ce dernier ne retrace pas vraiment la vie d'Ovide mais des bribes d'informations sur son exil. Ni les raisons ni les circonstances de son exil ne sont évidentes au point que le lecteur reste sur sa faim.

L'exil d'Ovide est une fiction littéraire nostalgique. Bachi rédige son dernier livre en s'appuyant sur des études tel un chercheur faisant preuve de minutie. Il fait référence à des écrivains mais aussi aux personnes qui ont fait de leurs écrits un objet de recherche. Il fait l'étalage des écrits de James Joyce. Sa fascination par Dante est héritée de Joyce. Son premier récit *Autoportrait avec Grenade* suit le même schéma que celui de Joyce, calqué à son tour de *La Comédie Divine* mettant en exergue trois parties Enfer, Purgatoire et Paradis.

L'auteur décrit son passage à Rome à la page 74 avec la précision que nous retrouvons dans les récits de voyage. L'évocation des écrivains qui ont écrit sur Ovide tel que : Hermann Broch mettant en évidence le rôle qu'a joué James Joyce pour le faire libérer en 1938 et il insiste sur sa fin en exil.

La mort en exil le hante autant que sa maladie, autant que sa différence qui se remarque dans son pays comme ailleurs. La mort le hante tout aussi que la solitude et il en parle souvent dans ses écrits.

Le rôle paternel devient de plus en plus intense dans ces derniers écrits (*Un jeune homme en colère*, *L'exil d'Ovide*) avec l'insistance sur l'image du fils et non pas sur celle du père. D'abord, c'était le père qui prenait une place très importante, il le hantait, lui manquait mais après, c'est le fils qui s'incruste petit à petit et prend la place du père. Un retour en arrière met en œuvre ses relations en particulier son premier amour (p59)

Toujours dans le cadre de ses voyages que ses écrits prennent forme ; descriptions accompagnées de présentation d'écrivains et de poètes, de voyageurs et de cartographes mettant en œuvre différentes cultures. En évoquant son voyage à Lisbonne, il décrit le périple de Pessoa, sa mélancolie suite à son retour de l'exil. Une belle personnalité qui a fait l'objet de son huitième roman : le consul Aristide de Sousa Mendes. Il fait référence à Céline et à son point de vue. A la partie IV et plus précisément au chapitre 6, l'auteur a cité un nombre considérable de poètes et d'auteurs tels que : Ovide, Pessoa, Platon, Céline, Kateb Yacine, Abdelkader Djemaï. Toutes les hypothèses de la théorie de l'exil d'Ovide se convergent toutes vers cette atteinte aux dictateurs, au pouvoir, c'est toujours politique même si elle n'est pas confirmée.

Partie II : Les structures dominantes dans l'(auto)biographie chez Salim Bachi

L'auteur insiste sur l'exil, un mot qui revient souvent dans ses écrits. L'Enfer de Dante orne les pages de Bachi encore une fois (p 97), installant un imaginaire purement *schizomorphe*.

En tentant d'écrire un livre sur la vie d'Ovide, il explore la vie d'autres écrivains, cherchant surtout à aborder le thème de l'Exil dans tous les sens. Aucune imagination n'est mise en valeur. L'histoire de Döblin Alfred est trop précise avec des évènements datés, étalés tel un journal de bord ratant le facteur de la production fictive. (p109/110)

Au chapitre 17, l'auteur exhibe une lecture interprétative du livre d'Adrian Leverkühn « *Docteur Faustus* » un rapprochement subtil avec « Faust » de Goethe. Adrian Leverkühn survit à son exil et fait de son livre une analogie de la société hitlérienne qui met Adolf Hitler au rang de Faust et suppose l'existence d'un pacte avec le diable. Une interrogation s'impose lors de l'interprétation (p 116) : pourquoi vaut mieux être Goethe que Faust ? La structure *schizomorphe* est mise en évidence avec l'antithèse qui oppose apollinien et dionysiaque.

De 117 à 120, Bachi retrace le succès envié de Sweig en le comparant à Marc Lévy ou Yasmina Khadra. Il introduit quelques phrases pour expliquer son œuvre en particulier « Le Monde d'hier ». Sweig décrit une société idéale où tout est possible. Salim Bachi retrace la vie de cet écrivain célèbre jusqu'à son suicide après la chute de son monde idéal.

Au fur et à mesure que nous avançons dans la narration, le livre sur Ovide devient un livre sur Bachi, sur son exil et ses perceptions des autres écrivains exilés. Son séjour en Espagne l'a tellement marqué qu'il continue à le placer dans ses écrits à chaque fois, en particulier son séjour à l'hôpital à Grenade. Les lieux visités sont plus détaillés que les personnes rencontrés dans *L'exil d'Ovide*. L'auteur se raconte en racontant la pseudo-histoire d'Ovide. Il ne mentionne pas trop d'évènements sur ce célèbre poète car il introduit l'histoire des autres auteurs exilés des siècles après.

Une description minutieuse des lieux, des palais, des routes transformant l'aspect littéraire en un aspect plus géographique, voire historique. La mort l'obsède, il en fait une obsession. Il fait un emprunt des passages de son récit d'*Autoportrait avec Grenade*. Il s'est penché du côté de son premier livre, sa principale intrigue, ses personnages et les circonstances de son écriture. Une tournure qui met en évidence sa nostalgie dans son exil. L'auteur s'interroge sur ses conditions de vie à l'image de celles des autres écrivains

Partie II : Les structures dominantes dans l'(auto)biographie chez Salim Bachi

exilés. Ovide en était le premier d'une longue liste. La mort aussi constitue un point crucial pour l'écrivain, une obsession remarquable à travers ses écrits.

3. La biographie fictionnalisée

L'histoire racontée sous une forme fictionnelle (roman, nouvelle, poésie, etc.) qui s'inscrit activement dans la réalité, pas seulement à travers les lieux et les personnages, mais aussi à travers les faits appuyés par des dates exactes. Cette approche des faits sous un monde fictionnel introduit une représentation du monde qui peut être méconnue par la grande majorité des lecteurs. Cette divulgation qui se confond avec la fiction révèle une part importante de la réalité.

Dans un cas comme dans l'autre, on a bel et bien affaire à un même type de falsification dans la mesure où la fiction, qu'elle s'affiche ou non comme telle, vient incruster sur un arrière-plan censément réel des éléments forgés [...]. Loin de les exploiter en simple toile de fond et de les dévoyer au profit d'un fauxsemblant illusoire, il s'agira très exactement de les convoquer, de les revisiter et de les éclairer d'un jour nouveau...³³⁹

L'auteur met son lecteur dans un bain biographique avec des noms comme Khaled Kelkal, Albert Camus, Aristide de Sousa Mendes, Khalid Ibn Al Walid, le Prophète de l'Islam, le préparant à une écriture factuelle. Ce bain conditionne le lecteur à l'adhésion à une neutralisation ou à la croyance en ces informations, réelles soient-elles ou imaginaires.

Le caractère fictionnel est présent dans le fait de revoir l'ordre des événements mais aussi le choix des parties de la vie à raconter. Ajoutons à ce caractère, l'exploration de l'intimité, à savoir les pensées, les rêves et les espérances qui semblent parfois difficiles à saisir dans le cas d'une personne introvertie. C'est dans ce cadre que la création fictionnelle s'associe à la réalité. Cette dernière n'est pas forcément celle qui caractérise la vision commune du monde.

Le sujet de l'écriture chez Salim Bachi dans notre corpus est une personne connue, célèbre qui a marqué l'Histoire, Orientale soit-elle ou occidentale. Ce sujet s'inscrit pleinement dans le même schéma depuis 2005. L'auteur choisit ses sujets en fonction de leur renommée. Il s'attache à la même perspective de raconter la vie d'une personne réelle malgré la divergence des lieux et des cultures. L'unité de son écriture se réalise à travers

³³⁹ JEANDILLOU, Jean-François, « La "fiction où tout est vrai" », In *Poétique*, N° 2, Paris, Seuil, 2014, p 212.

Partie II : Les structures dominantes dans l'(auto)biographie chez Salim Bachi

les auto-biographies. En d'autres termes, les constantes de la création chez Salim Bachi se réalisent à travers la présentation de soi et d'autrui. Un point de vue qui varie entre celui du protagoniste et celui de l'auteur.

Il met son personnage, y compris lui-même, en œuvre afin qu'il puisse mettre en évidence différentes visions réelles et imaginaires, plus *synthétiques* que *mystiques*. Cette approche *synthétique* s'impose de par les faits réels rapportés. L'auteur met l'accent sur le point de vue extérieur sur ses personnages. Tout ce qui entoure leur parcours et qui s'y trouve dans les livres et les documentaires, quant au point de vue intérieur, il relève des pensées, des sentiments, des rêves de ses personnages, imaginaires pour la plus part, mettant l'accent sur la vie intérieure de l'auteur. De ce fait, et dans un rapprochement de l'auteur et de son sujet, Chelebourg indique que

Le sujet, c'est l'instance chargée de réparer, par le langage une blessure narcissique. Il élabore un autoportrait symbolique, c'est-à-dire une image de lui-même que le langage, naturellement, refoule, mais qui se manifeste dans l'imaginaire et constitue la figuration de son *moi-idéal*. Le sujet actualise ce *moi-idéal* dans l'écriture ; il permet le déploiement d'un sens qui, à la faveur d'un jeu sur les signifiants, inscrit son identité symbolique dans le pluriel des signifiés³⁴⁰

En d'autres termes, l'auteur s'appuie sur le point de vue synthétique qui met en œuvre la réalité au service de la fiction chargeant l'écriture d'un imaginaire collectif, permettant la création d'un code commun entre auteur/lecteur.

En dehors de la conception psychanalytique qui s'appuie sur l'inconscient collectif et personnel. L'imaginaire selon Durand s'applique à s'éloigner de cette détermination entre inconscient et conscience et dégage le caractère symbolique des images. En d'autres termes, l'image-symbole porte une harmonie consciente. L'écriture prend en charge les deux ordres symboliques, collectifs et individuels, objectifs et subjectifs en l'occurrence.

Si la psychanalyse analyse l'inconscient dans un processus subjectif, l'imaginaire chez Durand, apporte à travers l'image-symbole, les deux points de vue, subjectifs avec les croyances et la foi, objectifs en se basant sur la symétrie et la logique. L'image-symbole, dans sa production consciente, dégage tout aussi bien l'imaginaire collectif qu'individuel.

³⁴⁰ CHELEBOURG, Christian, Op.cit., p 119.

Partie II : Les structures dominantes dans l'(auto)biographie chez Salim Bachi

Cet assemblage de l'individuel et du collectif est expliqué dans le travail d'Italo Calvino comme suit : « *Plus on avance en distinguant les diverses couches qui forme le « je » de l'auteur, et plus on s'aperçoit que nombre de ces strates n'appartiennent pas à l'individu auteur mais à la culture collective, à l'époque historique aux sédimentations profondes de l'espèce* »³⁴¹

Les images qui émanent de l'auteur à travers son écriture contribuent à la promotion de son Moi. Il met en œuvre les images de son propre imaginaire et adopte celles de l'imaginaire collectif. Le travail, qui vise les images-symboles et les archétypes, permet de cerner les objectifs de l'auteur et comprendre comment se forme son imaginaire.

L'écriture romanesque se construit à travers des images symboles qui se nourrissent de l'imaginaire aussi bien individuel que collectif. La répétition renvoie aux structures *mystiques* de l'imaginaire. Ces dernières exigent un appui *synthétique* pour être cernées. Dans cette perspective, identifier cette redondance repose sur les divers textes écrits à travers le temps, aussi éloigné soit-il du même écrivain. Les préoccupations intimes se dégagent dans cette répétition des images formant la substance de son écriture. Cette récurrence ne se manifeste pas exclusivement dans l'explicite, dans ce qui est apparent, mais dans leur représentation symbolique d'un texte à un autre. Cette représentation prend en charge les images taboues.

La biographie de l'auteur est importante dans la mesure où elle lance quelques indices à travers la vie de son personnage. La vie de l'auteur se manifeste dans ses écrits, à travers les faits et les gestes de ses personnages. Le point de convergence dans les écrits de Salim Bachi est bien la mort qui est considérée comme le thème dominant. Ajoutons aussi la peur constante de cette fuite du temps qui rapproche de cette fin inévitable.

Des images de ses lectures et de sa culture trouvent toujours le moyen de glisser, relevant le point de la mort ou du suicide, de l'exil ou de la folie, de l'inquisition ou du procès, etc. La production littéraire n'est qu'une fiction intime, activée par l'imaginaire. Ce dernier organise dans le cadre textuel une forme d'apaisement de l'esprit par les archétypes véhiculés. Ces derniers dégagent des motifs et des modèles formant ainsi l'éternel retour dans des symboles cycliques en l'image de l'arbre, de la lune, etc.

³⁴¹ CALVINO, Italo, *La Machine littérature – Essais*, Paris, Seuil, [trad. Michel Orcel et François Wahl] 1984, p 94

Partie II : Les structures dominantes dans l'(auto)biographie chez Salim Bachi

3.1. L'écriture de Salim Bachi entre l'Occident et l'Orient

Comprendre le fonctionnement de l'imaginaire dans l'écriture de soi et d'autrui est très important surtout dans le cadre des mémoires, mais aussi dans le cadre d'une écriture autobiographique. Ce qu'il faut retenir, c'est que les représentations partagées par une communauté influencent les pensées d'un individu dans la création littéraire. Un autre point est à prendre en considération, c'est celui de l'intertextualité, en d'autres termes, il faut aussi dégager les textes exploités, sacrés soient-ils ou littéraires. Ces derniers constituent quelles cultures marquent les pensées de l'auteur. Les représentations collectives en général, individuelles en particulier chargent l'imaginaire littéraire de l'auteur d'images qui peuvent s'inscrire dans telle ou telle culture.

Dans cette partie consacrée à l'analyse, nous répartissons le travail en trois points, englobant les sept livres de notre corpus : deux autobiographies et cinq romans à caractère biographique. Les écrits de Salim Bachi ne feront pas l'objet d'une analyse dans un ordre chronologique de leur parution, mais c'est en fonction du genre et du thème dominant que notre travail sera réparti.

Le premier point prendra en charge l'analyse des deux romans suivants : *Le dernier été d'un jeune homme* (2013) et *Le Consul* (2015). Le deuxième point englobe aussi des romans à dominance biographique qui sont au nombre de trois : *Tuez-les tous* (2006), *Le Silence de Mahomet* (2008), *Moi, Khaled Kelkal* (2012). Le troisième point prendra en charge les autobiographies, les deux récits dans lesquels l'auteur raconte sa vie, ses voyages et ses rencontres : *Autoportrait avec Grenade* (2005) et *Dieu, Allah, moi et les autres* (2017).

Les deux premiers points abordent une écriture mettant en exergue la biographie de personnes réelles à travers deux cultures, occidentale et orientale. La première culture est mise en valeur à travers les récits d'Albert Camus et d'Aristide de Sousa Mendes. Même si Albert Camus, comme Salim Bachi, a été partagé entre deux mondes. Quant au deuxième point classe les écrits sur des arabes comme le Prophète, un des terroristes du World Trade Center et Khaled Kelkal mettent l'islam et ses principes en rigueur. Il explore des sujets médiatisés à savoir le terrorisme et les attentats, allant jusqu'à chercher les

Partie II : Les structures dominantes dans l'(auto)biographie chez Salim Bachi

sources de toute une doctrine dite radicale par certains. Le troisième point mettra en exergue l'autobiographie de Salim Bachi qui se cherche à travers la quête de la vérité.

3.2. L'importance de l'Islam dans l'écriture de Salim Bachi

L'importance des cultures est de mise dans l'écriture de Salim Bachi. Les premiers écrits touchent de près cette quête identitaire chez tout un chacun en général, chez l'auteur en particulier. A cette quête s'ajoute son intérêt particulier pour l'Islam et l'influence grandiose qu'il a sur ses adhérents.

Dans ce chapitre, l'analyse n'a touché que deux de ses livres où l'auteur tente d'être le plus neutre possible. Il s'approche de deux hommes exceptionnels, l'un fait partie d'une autre culture, l'autre partage avec lui le pays de naissance. L'appartenance à une autre communauté a motivé notre choix du classement. Dans le prochain chapitre, l'accent sera mis sur toute une doctrine où l'Islam est au centre de son écriture, mettant le Prophète, la foi, le texte sacré au service de cette doctrine. Ces points sont abordés dans trois de ces livres, racontant la vie d'hommes et de femmes illustres.

L'engagement sur ce terrain de faits avérés dans une écriture provocatrice met à nu certaines réalités jusque-là taboues pour certaines cultures. Si les faits réels assurent l'objectivité de l'auteur, la part fictionnelle du livre installe des positions idéologiques, dégageant sa subjectivité.

Ce qui constitue le thème principal des trois romans à dominance biographique qui font l'objet d'analyse du prochain chapitre est l'Islam. Ce dernier autant que doctrine, sa place dans la société mais aussi son association à tort et à travers aux attentats terroristes. Le terroriste du 11 septembre 2001 et Khaled Kelkal développent des thèses qui se contredisent. Mettant en œuvre des versets coraniques qui valorisent leurs actes et d'autres qui les dévalorisent. Ce contraste d'idées sur l'Islam renvoie au lecteur une vision sous différents angles, leur permettant de comprendre cette doctrine et de soulever les préjugés stéréotypes.

Le troisième roman biographique est celui du Prophète de l'Islam. Dans la perspective de faire connaître cette doctrine, l'auteur s'est intéressé au Messager, aux importants événements et aux différentes personnalités de cette époque. Un apport fidèle qui classe le livre dans la catégorie de mémoire mais l'importance du journal intime est aussi bien importante que celle de la mémoire, car les personnages se dévoilent et portent des jugements que leur fiabilité est difficile à vérifier. L'auteur, en prenant l'Islam comme

Partie II : Les structures dominantes dans l'(auto)biographie chez Salim Bachi

thématique pour ses trois livres, traverse des champs minés. Il aborde des sujets tabous pour certains et émet des hypothèses sur le Prophète. (Sa culture, son éducation, ses épousailles, etc.).

Ses deux romans sur le terrorisme sont bien documentés et dévoilent une période bien sanglante dans les trois continents (l'Amérique, l'Europe, l'Afrique). Ce phénomène constitue toute une littérature, dite de l'urgence. Ce qui signifie que cette représentation ne peut être que passagère. L'idée principale des personnages de Salim Bachi est la représentation héroïque de leur personne. Ils s'intègrent ou se désintègrent, se radicalisent surtout pour entrer dans le livre d'Histoire, en héros ou anti-héros, les deux font parler d'eux. Mais l'idée de mythifier ces personnages est éphémère, comme l'explique Roubaï-Chorfi dans son article³⁴² :

La multiplication des médias, depuis l'invention de l'imprimerie, a permis aux nouveaux mythes de foisonner, de se multiplier, de se reproduire. Cependant, la durée de vie d'un mythe s'est accélérée, ne dépassant pas le cap de la génération. Telles les figures de Dracula ou des vampires ou aussi le mythe des extraterrestres ou de la machine qui échappe au contrôle de l'homme ou aussi la représentation de Ben Laden, de Faust et de Don Juan. Figures historiques parfois stars, héros de fiction, ils occupent à un moment donné une large part de l'imaginaire moderne.³⁴³

Cette représentation ne prend de l'ampleur qu'un certain moment dans l'Histoire, gardant des stéréotypes universels. Ces derniers constituent une base de données pour tout écrivain qui veut se rapprocher de l'esprit de ses lecteurs. Les personnages terroristes sont décrits comme désorientés ne sachant faire la différence entre le mal et le bien. En quête d'une identité perdue, ils perdent leurs repères. Dans les romans de Salim Bachi, les terroristes ne défendent pas une cause mais une vision personnelle du monde. Entre les principes véhiculés et les objectifs enfouis, il y a une grande différence. Cette idée est développée dans l'article de Caroline Granier³⁴⁴. Tout acte attribué à l'anarchie des attentats terroriste perd sa valeur soit en se vidant de son sens soit en considérant cet acte dirigé par la folie. « ... les actes des terroristes y sont présentés comme le fait de déments,

³⁴² ROUBAI-CHORFI, Mohamed El-Amine, « Le personnage terroriste dans le roman algérien : un mythe moderne ? » *Synergies Algérie* n° 3, 2008, pp 105-112.

³⁴³ Ibidem, p 108.

³⁴⁴ GRANIER, Caroline, « La représentation du terroriste anarchiste dans quelques romans français de la fin du XIX^e siècle », *Cahiers d'histoire. Revue d'histoire critique* [En ligne], 96-97 | 2005, mis en ligne le 01 octobre 2008, consulté le 30 janvier 2019. URL : <http://journals.openedition.org/chrhc/952>.

Partie II : Les structures dominantes dans l’(auto)biographie chez Salim Bachi

d’insensés [...] : on a affaire à des personnages au caractère instable, au cerveau peu structuré, et facilement manipulables »³⁴⁵

Entre les deux romans³⁴⁶, Salim Bachi écrit un roman sur le Prophète de l’Islam : *Le Silence de Mahomet*. Tentant de se rapprocher de cette doctrine, il expose différentes hypothèses aussi bien occidentale qu’orientale, en particulier le lettrisme du Prophète. Cette hypothèse détruit sur quoi est basée toute une doctrine, stipulant qu’un homme illettré disait des paroles bien structurées, qui sortent des discours ordinaires. Ce miracle sur lequel est basée toute une doctrine est remis en question par ces hypothèses.

4. L’approche durandienne dans les écrits de Salim Bachi

Dans le tableau ci-dessous, qui s’avère identique à celui de Gilbert Durand, expliqué dans les chapitres précédents, nous avons décelé quelques images pour qualifier chaque structure. Si Durand a élargi son classement aux différentes cultures, aux mythes et aux religions ainsi qu’aux différentes maladies psychologiques et pathologiques, nous n’avons choisi que quelques-unes seulement, basées beaucoup plus sur les figures de style. Ces dernières sont présentées dans le but de mettre en évidence le côté littéraire à travers les écrits de Salim Bachi. Des représentations contradictoires sont mises en évidence dans ce tableau à travers des figures de style comme l’antithèse, l’euphémisation, l’hypotypose, la litote et l’antiphrase mais aussi des symboles qui renvoient au gigantisme ou à la gullivérisation. Tous les concepts sont définis dans le deuxième chapitre. Nous n’allons pas les redéfinir dans la mesure où ils feront l’objet d’une présentation plus approfondie et illustrée dans le commentaire des graphiques des tableaux pour chaque écrit. Des tableaux qui prennent en charge les images redondantes dans chaque régime :

Régime diurne	Régime nocturne	
Structures schizomorphes ou héroïques	Structures synthétiques ou dramatiques	Structures mystiques ou antiphrasiques
- La pensée antithèse - La distinction obsessionnelle	- Systématisation des contraires - Historisation - Symboles cycliques	- Redoublement et la persévération (double négation,

³⁴⁵ Ibidem.

³⁴⁶ *Tuez-les tous et Moi, Khaled Kelkal*

Partie II : Les structures dominantes dans l’(auto)biographie chez Salim Bachi

(symétrie, logique, plan, gigantisme) - Symboles thériomorphes - Symboles nyctomorphes - Symboles spectaculaires - Symboles diaïrétiques	- Symboles rythmiques	euphémisation et emboîtement) - Mise en miniature (Gulliver) - Symboles d’inversion - Symboles d’intimité
--	-----------------------	--

Tableau 1 : classement des images en deux régimes selon DURAND

5. L’écriture à dominance biographique chez Salim Bachi

L’écriture de Salim Bachi rassemble plusieurs personnages qui font partie de deux cultures différentes. Dans la perspective de cette recherche, les écrits seront divisés en trois chapitres. Ces derniers se résument en la qualité de la biographie en deux chapitres et l’autobiographie en un seul.

Deux chapitres sur l’écriture biographique s’imposent parce que le corpus compte cinq romans qui seront divisés, non dans l’ordre de leur apparition, mais selon les thèmes communs. De ce fait, les trois romans qui feront l’objet du prochain chapitre se forment sous le thème de l’Islam (*Tuez-les tous, Le Silence de Mahomet, Moi, Khaled Kelkal*). Si le premier et le dernier sont centrés sur le terrorisme, le deuxième partage avec les deux le thème de l’Islam. Ils feront l’objet de tout un chapitre, puisqu’ils forment le plus grand nombre. L’auteur en essayant de mettre en exergue ce thème, il fait une étude psychologique des personnages terroristes qui s’appuient sur la religion pour légitimer leurs actes suicidaires. Quant à la présentation du Prophète de l’Islam, l’auteur a pris de la distance et a survolé l’époque de l’éclosion de cette religion, les circonstances de l’apparition de quelques versets.

L’autobiographie prend à son tour un chapitre entier avec deux récits, le dernier en l’occurrence. Il est très important car il introduit une présentation graduelle de l’auteur. Cette présentation aide à comprendre l’écriture intégrante de l’auteur.

Les deux autres biographies partagent la société occidentale, même si l’Espagne est toujours présente dans tous ces écrits. Dans la même perspective, celle de l’étude de la biographie, ce chapitre sera consacré à deux romans (*Le dernier été d’un jeune homme* et

Partie II : Les structures dominantes dans l'(auto)biographie chez Salim Bachi

Le Consul) qui se penchent beaucoup plus sur l'occident. Ce dernier est étudié à travers deux personnes remarquables, Albert Camus et Aristide de Sousa Mendes. L'un est écrivain de renommée internationale, l'autre est Consul qui a sauvé trente mille personnes en 1940.

Les deux premiers romans biographiques de notre partie d'analyse sont choisis selon une approche thématique et non une approche chronologique de leurs apparitions. Cette approche place la culture occidentale au centre de la thématique d'un premier jet d'analyse.

5.1. Hommes distingués

L'auteur dans deux livres présente ses hommages à des hommes exceptionnels avec des destins remarquables : l'un avec ses écrits, l'autre avec ses actions.

5.1.1. L'homme de Lettres dans *Le Dernier été d'un jeune homme*³⁴⁷

Encore une fois, Salim Bachi s'introduit dans l'esprit de son personnage. Dans ce roman, le protagoniste est un homme de Lettres né en Algérie, un philosophe qui a côtoyé Jean Paul Sartre. Il développe sa théorie sur l'absurde, un homme qui rêvait d'une Algérie française, un journaliste et un combattant dans la résistance française, il a obtenu le prix Nobel de la littérature en 1957. Salim Bachi s'est inspiré de la vie d'Albert Camus en général et de son voyage au Brésil en particulier.

L'auteur se glisse dans la peau de cet écrivain de renommée internationale pour nous faire part des souffrances, des espérances, des espoirs d'une âme sensible. Un domaine dans lequel Salim Bachi excelle. Dans une croisière vers l'Amérique, des souvenirs remontent sur face et recensent le parcours d'Albert Camus : sa maladie et son combat contre la tuberculose, son acharnement à s'accrocher à la vie malgré les nombreuses fièvres qui le rendent de plus en plus faible.

Comme à son habitude, Salim Bachi marque une certaine distance vis-à-vis de ses personnages. Même s'il reprend leur vie en la décortiquant étape par étape, nous notons aucune critique. Ses descriptions se caractérisent par l'objectivité mais aussi par la force

³⁴⁷ BACHI, Salim, Op.cit., 2013.

Partie II : Les structures dominantes dans l'(auto)biographie chez Salim Bachi

de l'auteur de rester neutre envers tout ce qui entoure ses personnages. Il infiltre leurs esprits pour étaler de probables pensées et de vraisemblables sentiments en suivant son instinct mais surtout en prenant soin de bien se documenter sur ses personnages.

Salim Bachi s'intéresse surtout à la psychologie de l'homme marqué par son enfance algérienne, à son environnement familial, aux événements qui ont forgé son âme adolescente, aux livres qui ont enflammé son imaginaire...Et, très habilement, il lui confie le « je » de la narration, procédé romanesque idéal pour donner à ses propos des accents de sincérité convaincants.³⁴⁸

Avec une écriture marquée par la simplicité, Salim Bachi entreprend le monde d'Albert Camus. Il fait jaillir les sentiments d'un jeune homme jusque-là inconnus par les lecteurs. Il met en exergue le profil psychologique d'un homme médiatisé, connu pour ses romans, ses pièces de théâtre, ses essais et d'autres travaux encore.

5.1.2. L'homme sauveur dans *Le Consul*

Dans ce roman, l'auteur dresse le portrait d'une personne dotée d'un grand cœur. Une personne qui a perdu son poste de travail, sa fortune et ses amis à la suite d'un acte de bravoure. Une personne jusqu'ici inconnue. Aristide de Sousa Mendes, consul du Portugal à Bordeaux en 1940, désobéit aux ordres de ses supérieurs en procurant des visas signés de sa main à des milliers de réfugiés persécutés par les nazis. Son geste lui a permis de sauver trente mille personnes de différentes religions dont dix mille juifs.

Toujours dans le même style, le « je » du narrateur est omniprésent. L'auteur donne la parole à ses personnages pour parler de leur monde et exprimer leurs sentiments. Une sorte de confession qui dévoile ce qui est apparent et surtout ce qui est sous-jacent. Sans prendre parti, il présente un héros et un antihéros, un personnage vu comme un sauveur par les milliers de gens qui fuyaient la mort et considéré comme un traître par les siens en désobéissant aux ordres transgressant la circulaire n°14 de Salazar, homme politique portugais. Une circulaire qui permet d'être neutre face à l'occupation allemande nazie, refusant de donner suite aux demandes de visas par les juifs.

Un homme juste qui a pris la décision d'aider les juifs non seulement en leur accordant des visas mais aussi il a pris la liberté d'accueillir des centaines de familles

³⁴⁸ <http://www.lacauselitteraire.fr/le-dernier-ete-d-un-jeune-homme-salim-bachi>. Consulté le 10/08/2016

Partie II : Les structures dominantes dans l'(auto)biographie chez Salim Bachi

dans les appartements du consulat à Bordeaux. Après que ses visas ont été annulés, il décide d'accompagner les réfugiés jusqu'à Bayonne et Hendaye pour s'assurer qu'ils ont pu franchir les frontières. Aristides de Sousa Mendes est mort dans l'anonymat dénué de toute sa fortune suite à ce geste héroïque. Cette sensibilité qui se dégage de cet homme ordinaire avec un parcours sans tâche fascine l'auteur et le pousse à raconter sa vie et les circonstances qui l'ont poussé à se rebeller contre les lois de son pays. Catholique fervent, il préfère se référer à la loi divine et permettre à son humanité de s'éclater.

Dans un style qui évoque les grands textes religieux, Aristides Mendes, semblable au roi David des Psaumes par exemple, se livre à une confession, à la fois destinée à la femme aimée qui porte son enfant et dont la seule existence le pousse à être un homme digne, et à Dieu qui juge de ses œuvres et de son cœur³⁴⁹

Avec la même conception que ses personnages précédents, l'auteur nous présente un homme tourmenté, à la recherche de lui-même, il plonge au cœur de ses pensées les plus intimes pour dévoiler les différentes faces de sa personnalité. Il crée une relation confuse entre l'homme, Dieu et le monde. Un univers dans lequel la foi bascule entre les forces du mal et du bien, entre le monde des ténèbres et celui de la lumière. Aristides de Sousa Mendes s'est retrouvé confronté à son devoir de consul envers sa patrie et son humanisme qui débordait à travers son geste fait par charité chrétienne. En quelques jours, sa vie professionnelle et familiale bascule suite à une décision qui s'avère lourde de conséquences pour sa carrière.

5.2. Les traits identitaires des protagonistes

Dans le cadre de cette répartition, visant des protagonistes étrangers à la culture de l'auteur, nous notons l'intérêt porté à des hommes d'exception, l'un dans le domaine de la littérature, l'autre à travers son humanisme débordant. Dans une écriture qui trace leurs vies, des traits physiques et psychologiques sont décrits minutieusement.

³⁴⁹ <http://www.lacauselitteraire.fr/le-consul-salim-bachi>. Consulté le 11/08/2016.

Partie II : Les structures dominantes dans l'(auto)biographie chez Salim Bachi

5.2.1. Albert Camus

Né à Mondovi actuellement Deraan (un village situé à 25 km de Bône, aujourd'hui Annaba, en Algérie) en 1913. « ...*Mondovi, la ville où je suis né en 1913.* » (p115), il a vécu avec une grand-mère analphabète qui sème la terreur

La vieille avait grandi dans une ferme du Sahel, à Chéraga, zone rude et sèche comme son âme. Ses parents venus de Minorque au siècle dernier [...] Elle avait ensuite épousé un homme de la même île, ce grand-père que je ne connus pas, qui était arrivé en Algérie avec ses frères en 1848. Fils d'un poète de Minorque [...] Grand-mère épousa le fils du rimailleur et lui donna neuf enfants, dont deux moururent en bas âge. (Pp 25-26)

Il était sous la protection de cette grand-mère trop sévère puisque sa mère était une femme effacée et son père était mort à la guerre peu après sa naissance. Il ne le connaît qu'à travers une photographie. Avant de s'engager, il travaillait comme caviste chez Ricôme, une société qui exporte les vins d'Algérie. La disparition de son père plonge sa mère dans un éternel mutisme.

Pris en charge par Gustave, le mari de sa tante Gaby, puis de son oncle Etienne. Il a été encouragé par ses professeurs à s'engager dans le domaine de l'écriture. Aimait lire Malraux, Gide, Baudelaire comme Salim Bachi. Il s'inscrit au parti communiste sous les conseils de Jean Grenier son professeur de philosophie au lycée et de son ami Claude Fréminville.

Son amour pour l'Algérie française est très apparent dans ses articles à *Combat* et dans ses différents écrits. Elle est toujours associée au soleil. Il se défendit de son appartenance au courant de l'existentialisme propre à Sartre.

Très touché par l'absence du père, le protecteur de la famille, symbolisant le soleil dans les travaux de Daco³⁵⁰, l'œil du soleil dans la théorie de Durand³⁵¹ mettant en évidence la chaleur de la famille, la force et la richesse, la lumière à travers l'amour paternel, alors que le silence de sa mère augmente ses angoisses. Une mère effacée, ne cachant pas sa tristesse. Ne sachant comment l'approcher, il passait son temps à l'observer, à l'aimer de loin. Cette distance entre la mère et son enfant est illustrée dans son roman *L'Étranger*.

³⁵⁰ DACO, Pierre, *Les prodigieuses victoires de la psychologie moderne*, Belgique, Des presses de GERARD & C°, 1966. p 223.

³⁵¹ DURAND, Gilbert, *Op.cit.*, 1992. (1^{ère} Éd.1969), p 170

Partie II : Les structures dominantes dans l'(auto)biographie chez Salim Bachi

L'amour de ses oncles et de sa tante était insuffisant, il fallait toujours qu'il pense à sa mère muette, à sa peine, à la dureté de la vie qui a fait en sorte qu'ils se séparent. Non reconnaissant envers ses bienfaiteurs, car il guette la première occasion pour déguerpir. Il s'embrouille avec son oncle Gustave à cause d'une amie et quitte la maison.

La pauvreté de sa famille contribue à forger son caractère et mettant en péril sa santé. La tuberculose le rend fragile physiquement, le temps passé à l'hôpital lui donne l'occasion de lire énormément, de former son esprit et d'écrire.

La peur le gagne souvent quand il a un malaise, il a peur de la mort, il a peur surtout de mourir loin de chez lui, loin de ses proches. Il a aussi peur de ne pas réussir dans la vie : d'abord ses études, puis son travail autant que journaliste, qu'écrivain, philosophe et dramaturge.

L'absurdité de la vie le tourmente, une réflexion commencée dès son enfance. Cette dernière perturbée par la pauvreté, la maladie et surtout par l'indifférence de la mère. Il tenta de comprendre cette mère atteinte d'une surdité dès son enfance dans le but de se rapprocher d'elle.

5.2.2. Aristide de Sousa Mendes

Aristides de Sousa Mendes est le consul du Portugal à Bordeaux, une fonction très sensible vu les conflits de l'époque. Il a été affecté le 1^{er} septembre 1938 : « *Le 1^{er} septembre 1939, un an après mon arrivée à Bordeaux...* » (p57) C'est un homme catholique, mari infidèle et père de quatorze enfants. Jutes selon tous les témoignages. Son frère jumeaux César de Sousa Mendes occupait lui aussi un poste diplomatique en Varsovie. En délivrant les milliers de visas, il est devenu l'ennemi de Salazar, le président du Conseil au Portugal. En désobéissant à ses supérieurs c'est comme s'il reniait son appartenance à cette communauté au nom de l'humanité.

Angéline, sa première femme avec qui il a eu quatorze enfants — même s'il l'a trompée —, il n'a pas eu le courage de la quitter. Il est resté à ses côtés jusqu'à son dernier souffle. Il a pris sa maîtresse Andrée pour épouse qu'après la mort de sa femme. A la mort de cette dernière, la famille s'est dispersée aux quatre coins du monde. Ses enfants ont grandi et chacun a fait sa vie selon ses convictions.

Après que son gouvernement l'a détruit à petit feu, le 4 juillet 1940 n'était que le début de sa chute au sein de sa communauté, mais « *Le 30 octobre, Salazar en personne,*

Partie II : Les structures dominantes dans l'(auto)biographie chez Salim Bachi

passant par le verdict de Tovar, me condamna à un an d'inactivité avec un salaire réduit de moitié et ordonna ma mise à la retraite anticipée à la fin de cette année. J'allais avoir cinquante-cinq ans » (p163), il vivait démuné en compagnie de sa nouvelle femme, loin de ses enfants. Il croyait faire un geste pour la grandeur du Portugal mais il a fini par mourir dans l'anonymat sans aucune reconnaissance de son pays. De son vivant, il est considéré comme un traître, perdant ainsi son appartenance à cette communauté injuste, au Portugal et à ses dirigeants.

Le prénommé « le juste » est un homme de cœur, dans une situation de crise, il vient en aide à des milliers de réfugiés au détriment de son poste de consul du Portugal à Bordeaux. Sa foi était grande, aussi grande qu'elle ne permette pas à la peur de s'immiscer entre lui et sa décision humanitaire.

Le fait de signer des visas n'était pas suffisant pour lui, il fallait qu'il accompagne les réfugiés jusqu'aux frontières pour s'assurer de leur passage aux postes de la douane. Un geste héroïque ou stupide mais ce qui est sûr, c'est que Aristides de Sousa Mendes ne fait jamais les choses à moitié. Et son acte n'était pas involontaire parce que consulat de Bordeaux débordait de réfugiés et qu'il voulait absolument s'en débarrasser, au contraire, son acte était bien réfléchi.

C'est un homme qui sait ce qu'il veut et va le chercher. Il n'était pas aventurier avant cet incident. Connu pour son respect de la loi, de la religion, des liens familiaux. Mais avec son adultère, tout a basculé, il a d'abord bafoué ses promesses de mariage à sa femme, n'écoutant pas les conseils de son frère et transgressant les ordres.

C'était une femme, Andrée, elle savait qu'elle avait perdu un combat, elle ne pourrait plus jamais remporter de victoire sinon en restant à mes côtés pour devenir mon remords et ma peine. Elle me poussait à me racheter chaque jour par crainte du châtement de Dieu, à agir pour le bien de tous, mes enfants, les vivants et les morts, toutes les victimes de cette guerre ignoble.
(p 19)

Il s'est isolé pour réfléchir à sa situation, à sa mauvaise posture entre la circulaire n°14 et les réfugiés, entre la justice et l'injustice. Il pensait à l'humanité face à l'extermination, aux milliers de personnes : hommes, mais surtout femmes et enfants de toutes les nationalités qui défiaient la peur, fuyant la mort comme un spectre à leur trousses. Mais tout ce qu'il a collecté en s'enfermant, ce sont les cauchemars et une forte fièvre. La fragilité de son esprit est bien évidente

Partie II : Les structures dominantes dans l'(auto)biographie chez Salim Bachi

6. Les structures dominantes dans *LDEUJH*³⁵²

Dans le cadre de la recherche des structures dominantes, deux régimes sont mis en évidence. Le livre en compte vingt chapitres et vu le nombre important de ses chapitres, il est difficile d'établir un graphique qui désigne les structures dominantes pour chaque chapitre. De ce fait, un graphique désignant la dominance des structures à travers deux régimes. Diurne dégageant les structures *schizomorphes* et Nocturne formant les structures *synthétiques* et *mystiques*. Un certain nombre d'exemples sont choisis dans le but de faire valoir ces structures. Pour montrer leur dominance, le graphique est plus illustratif que les exemples, sachant qu'il nous est difficile de citer tous les passages de chaque roman. L'exercice effectué ne fera qu'expliquer le pourquoi du classement des passages choisis dans tel ou tel régime. Un classement qui touche le roman en entier, comptant des centaines de pages. De ce fait, il est impossible de prendre tous les passages comme illustration mais seulement quelques-uns feront l'objet d'exemples dans notre commentaire du graphique. Ce dernier met en exergue le nombre de colonnes que compte chaque régime ainsi que les colonnes qui forment les différentes structures

Dans le graphique suivant, les structures dominantes sont les structures *synthétiques* avec un taux qui ne dépasse pas beaucoup les structures *schizomorphes*. Cette dominance est marquée par la structure de l'historicité. L'auteur prend soin de raconter la vie de l'écrivain célèbre avec des détails minutieux en se référant à ses carnets de voyages, à ses écrits et à ses correspondances. La part de la fiction reste minime quand les faits réels prennent de l'ampleur. L'auteur compare dans un sens son parcours et celui de Camus. Comme lui, il a connu la maladie, a trouvé refuge dans les livres et a écrit des romans. La peur de la mort hante l'esprit du personnage qui est tourmenté par la maladie, guettant l'Ange de la mort à chaque fièvre qui monte, à chaque toux sans raison. Des sentiments qui se trouvent dans le premier récit de l'auteur.

³⁵² *Le Dernier été d'un jeune homme*

Partie II : Les structures dominantes dans l'(auto)biographie chez Salim Bachi

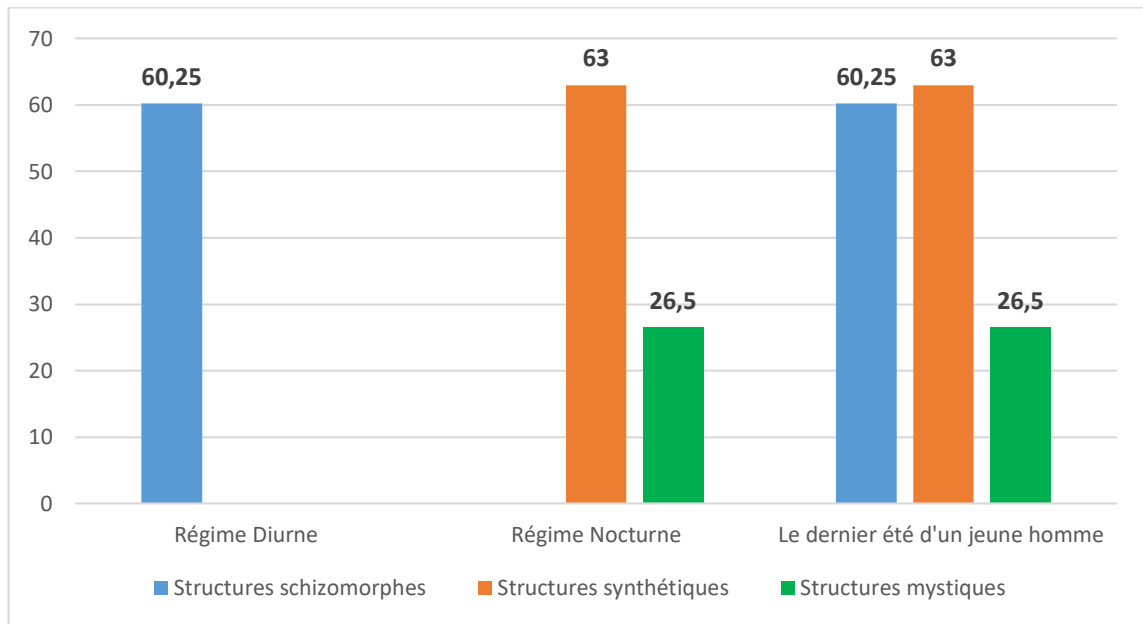


Figure 1 : Les structures dominantes dans LDEUJH

6.1. Le régime Diurne dans LDEUJH

Ce régime, désignant la lumière, prend forme avec les structures *schizomorphes*. Comme nous l'avons indiqué plus haut, quelques symboles seulement feront l'objet de nos exemples. Le tableau de la classification isotopique des images³⁵³ de Gilbert Durand contient un nombre très important de symboles qu'il nous est impossible de tous les illustrer. Durand n'a pas exploré que la littérature dans sa quête de l'imaginaire, mais aussi, l'art à travers la représentation de la peinture et de la musique, les mythes et légendes des différentes cultures ainsi que les religions : christianisme, judaïsme, bouddhisme, hindouisme, islam, etc.

Les structures dans ce régime seront concentrées sur des symboles redondants permettant de détecter les images qui hantent l'esprit du créateur. Les symboles de ces structures se résument en symboles thériomorphes dégageant le monde animalier, en symboles nyctomorphes où la nuit noire domine, en symboles diaïrétiques quand la séparation sous toutes ses formes est de mise. La distinction obsessionnelle à travers les

³⁵³ Voir Annexe 2

Partie II : Les structures dominantes dans l'(auto)biographie chez Salim Bachi

symboles du gigantisme et de la symétrie ainsi que la pensée antithétique ont aussi leur place dans ce régime.

L'image de la bête et de la mère dans une seule et même phrase illustre les premières structures durandiennes « *Maman revenait souvent de son travail harassée comme une bête sous le bât et qu'on libère enfin.* » (p 11). L'absence du père ou son effacement, considéré dans l'imaginaire collectif comme le protecteur, est une représentation présente pratiquement dans tous les écrits auto-biographiques de l'auteur, sachant que la vie de ce dernier a été énormément influencée par cette absence « *Mon père était mort à la guerre, peu après ma naissance.* » (p 11). Quant aux symboles nyctomorphes et ascensionnels, ils ornent le passage suivant :

Lorsqu'elle m'apercevait enfin, elle me chassait pour que j'aie faire mes devoirs. Je faisais mine de m'éloigner en silence, mais restais sur le pas de la porte. Elle ne bougeait plus, comme morte. Une angoisse m'étreignait alors à la pensée de la disparition. Après elle, il n'y aurait plus rien. Une noire solitude dont les ailes blanches me recouvriraient. (p 12)

La couleur noire est associée à la solitude, source d'angoisse en psychologie. L'obscurité de l'âme installe l'angoisse chez tout un chacun, cette image est suivie de celle des ailes blanches créant ainsi une antithèse. Les ailes supposent dans l'imaginaire collectif un envol, ce dernier peut être d'un oiseau, d'un avion ou d'Icare. Ce dernier renvoie notre imagination à sa chute. Une fin très probable pour toute montée précipitée.

Une peur magistrale s'empare du personnage comme toute autre personne à l'idée de perdre une personne chère. Camus n'envisage pas l'idée de vivre sans elle, aussi silencieuse soit-elle. La séparation par la mort constitue un symbole diaïrétique qui est bien évident dans cet extrait. La femme est cruelle dans l'imaginaire de l'auteur en l'image d'une mère silencieuse mais aussi d'une épouse qui choisit la séparation. « *... séparé de ma femme, en rupture de parti, je goûte pour la première fois à la liberté* » (p 158)

D'autres images reflètent les symboles thériomorphes, ils méritent beaucoup plus d'attention car ils sont pratiquement incrustés dans l'écriture de Salim Bachi. Ce sont les symboles thériomorphes qui sont représentés à travers les images des animaux « *J'en parle souvent avec les trois bourriques, [...] Je les sens rétives à l'idée de vivre parmi les chèvres et les moutons.* » (p 195), le mouton est l'image par excellence du sacrifice dans la tradition musulmane, symbolisant aussi l'incapacité de faire des choix au point d'être

Partie II : Les structures dominantes dans l'(auto)biographie chez Salim Bachi

obligé de suivre avec la chèvre. Bourriques, chèvres et moutons ne sont pas les seuls animaux cités mais la représentation thériomorphe est toujours de mise dans d'autres exemples tout au long du roman, à savoir « ... *détalant au premier assaut de ces oiseaux lourds.* » (p 22), « *Nous sommes comme des chiens affamés lorsqu'il s'agit de ces petits riens du cœur et de la chair.* » (p 239) « ... *je peux comprendre que le loup n'est pas le bienvenu dans la bergerie.* » (p 202)

La pensée antithétique est souvent présente dans l'écriture de Salim Bachi à travers les exemples suivants : « *mon âme se partageaient entre ombre et lumière* » (p 62), « *Je n'avais été ni heureux ni peiné de la savoir au fond du trou.* » (p 66), « *les êtres qui parcouraient ces lieux, vivaient et riaient, souffraient et pleuraient* » (p 84), « *sa fragilité et la force qui émanait de son être, tendu, aigu comme une lame.* » (p 111) une antithèse à laquelle s'ajoute l'image de la lame qui représente une arme tranchante chère aux symboles diaïrétiques. « *Elle m'avait arraché le manuscrit des mains en riant et en pleurant tant elle le trouvait beau.* » (p 112), « *où sa mort rendrait la paix à tous ceux que trouble sa vie.*"³⁵⁴ » (p 121). Le roman déborde de ce genre de contradiction mettant en relief, le ciel et la mer, l'enfer et le paradis, monter et descendre, noire et blanche, etc.

Je monte sur la passerelle, m'approche du bastingage. La nuit a posé un voile sombre sur l'étendue qui agite sous le navire et le soulève doucement, avant de le reposer dans l'immensité infusée d'étoiles où il me serait égal de plonger. Je ne m'imagine pas, comme Caton d'Utique, me jeter sur une épée, même si cet Africain d'adoption m'est sympathique. (p 16)

Un passage riche d'images propres au régime Diurne : "monte", "soulève" symbolisent l'ascension. "la nuit" et "sombre" forment ce qui caractérise les symboles nyctomorphes. "l'étendue" et "l'immensité" truffée d'étoiles déterminent le gigantisme de l'univers, quant à "l'épée", l'idée de la séparation tranchante se trace à travers cette image. Une image qui s'apparente au glaive dans la classification isotopique des images.

Toute ascension suppose une chute dans le régime Diurne. Elle se représente violente contrairement au régime Nocturne, où la chute devient une descente dans un processus d'euphémisation. La chute dans ce passage qui commence par l'ascension prend forme avec « *où il me serait égal de plonger.* » faisant resurgir un symbole aquatique avec le schème verbal "plonger". Un plongeur suppose l'existence du liquide

³⁵⁴ CAMUS, Albert *Journaux de voyage*, Paris, Gallimard, 2013, 4 juillet.

Partie II : Les structures dominantes dans l'(auto)biographie chez Salim Bachi

qui se manifeste en l'image de la mer ou de l'océan aussi bien en l'image des rivières
« *Un jour, les Arabes se révolteront et nous jeteront à la mer.* » (p 53)

Les structures *schizomorphes*, appelées aussi héroïques à l'image de la gloire visée. Ce régime cherche l'ascension à travers l'idéalisme dans le triomphe du bien sur le mal, dans la grandeur des actions, tout en façonnant l'image du héros sauveur : « *J'imaginai une fraternité des peuples nés sous le même soleil, dont l'histoire était faite de mesure et de gloire mêlées, en opposition avec les aventures sectaires qui se profilaient en Europe.* » (p 106)

Comme le glaive, l'image du spectre fait partie de ce régime. Elle représente le père et sa protection de l'au-delà. « ... où le spectre de la mort se cache sous les masques. » (p 132). Le personnage raconte son calvaire avec la maladie, son lexique détient un nombre de mots qui tournent autour de l'enfer, de la damnation, de la souffrance, de l'abandon, de la tombe, les symboles telluriques qui explorent le monde souterrain.

Toute une après-midi au soleil, sur le pont. Nous passons devant Gibraltar. Un rocher immense qui me rappelle l'épisode de Dante où Ulysse est précipité dans l'abîme. L'homme du perpétuel exil, las de la vie de famille, tarauté par le désir, repart à l'aventure. Dante réserve une fin étrange à Ulysse qu'il n'imagine pas mourant parmi les siens, plein d'usage et raison. L'exilé de Florence lui refuse un tel sort et, pour le sauver, le précipite dans l'enfer, avec les menteurs, les mauvais conseillers et les orgueilleux. Les artistes sont des orgueilleux et des menteurs. Contrairement à Dante, j'incline à penser qu'ils sont parfois bons conseillers. Sur le pont, je lis le chant XXVI de *L'Enfer*, ce qui me donne l'air sérieux et éloigne les importuns. (p 89)

Dans ce passage, outre le grand intérêt porté au monde littéraire comme champ d'illustration, un certain nombre de représentations font partie du régime Diurne. Il commence par des hauts lieux qui sont de mise avec l'image du soleil, de Gibraltar, du pont pour se retrouver ensuite dans l'abîme de l'enfer en y étant précipité. La chute est illustrée dans ce passage par la précipitation dans l'abîme, celui de l'exil et de l'Enfer. L'auteur fait référence au chant XXVI de *L'Enfer* de Dante créant une atmosphère de damnation où l'être humain est dans un éternel exil, un aller simple sans retour probable. Les vices tels que le mensonge et l'orgueil y sont. Ils sont considérés aussi comme une chute mais une chute morale.

Partie II : Les structures dominantes dans l'(auto)biographie chez Salim Bachi

6.2. Le régime Nocturne *LDEUJH*

Le régime Nocturne, contrairement au régime Diurne, il compte deux colonnes dans le tableau de la classification isotopique des images. Il se compose de structures *synthétiques* et d'autres *mystiques*. Comme il est indiqué dans le tableau 1, les structures *synthétiques* ou dramatiques sont formées de plusieurs symboles à savoir, les symboles cycliques et rythmiques mettant l'historicité en évidence et l'harmonisation des contraires en œuvre. L'hypotypose est la figure de style la plus appropriée pour rendre la description vivante. Quant aux structures *mystiques* ou antiphrastiques, ce sont les symboles d'inversion et d'intimité qui sont mises en évidence. Prenant en charge la mise en miniature, l'euphémisation et la double négation

L'historicité est une structure trop dominante dans ce livre, comme dans le roman *Le silence de Mahomet* où l'effet documentaire est trop évident. L'auteur y mêle des épisodes de l'Histoire de l'Algérie, de la France, donnant de l'importance à la vie d'une personnalité très convoitée dans le monde littéraire. « *Une oligarchie de grands propriétaires terriens empêche toute réforme qui permettrait aux deux peuples de se rejoindre. L'égalité et la justice éviteraient que les massacres comme ceux de Sétif et de Guelma ne se produisent à l'avenir.* » (p 17)

Des personnes qui ont marqué la guerre de libération de l'Algérie telles que Farhat Abbas, Messali Hadj sont cités pour accentuer la structure de l'historicité. Cette dernière a pris de l'ampleur dans ce roman parce que le parcours de Camus est intégré dans cette catégorie des structures. Camus est considéré comme une personne qui a marqué l'Histoire à grande échelle avec ses idées et ses écrits. Distingué même du prix Nobel de littérature en 1957. Les passages qui racontent la vie de Camus classés dans les structures *synthétiques* sont constitués de plusieurs épisodes connus et reconnus dans le monde littéraire. Certains sont notés dans ses carnets, d'autres dans des livres et des documentaires consacrés spécialement à sa personne. Son enfance, sa carrière, ses voyages, ses écrits, ses compagnons de parcours littéraire soit-il ou politique. L'auteur lui-même indique que son livre n'aurait jamais vu le jour sans la liste des livres sur Camus qu'il a consulté. Une liste qu'il l'a bien détaillée dans ses remerciements. (p 269)

La représentation des symboles cycliques s'annonce avec la présence de l'arbre au milieu du jardin, ce dernier est une image imposante dans les écrits de Salim Bachi.

Partie II : Les structures dominantes dans l'(auto)biographie chez Salim Bachi

... nous traversions le Jardin d'essai, où nous nous perdions dans le songe d'une forêt tropicale. Les journées s'étendaient à l'infini pendant que nous explorions la jungle que des botanistes avaient plantée pour y acclimater des essences rares. [...] formée par les branches des arbres qui s'étoilaient contre l'azur. (p 21)

L'arbre et les branches rassemblent un sens profond. L'image de l'arbre introduit une représentation qui insiste sur l'ascendance et la descendance formant ainsi un cycle de reproduction à travers le temps. Dans les textes fondamentaux de l'hindouisme³⁵⁵ L'arbre symbolise la destinée de l'homme et les branches symbolisent ses impressions.

"Toute l'après-midi devant Gibraltar, la mer soudainement calmée, sous cet énorme rocher aux pentes de ciment, à gueule abstraite et hostile."³⁵⁶ (p 91). Les symboles qui se dégagent de cet extrait renvoient aux structures *schizomorphes* avec l'archétype du sommet en l'image de Gibraltar et "énorme rocher" mais il est cité dans les structures *synthétiques* parce qu'il est considéré comme un fait réel que Camus lui-même raconte dans son journal de voyage. Dans ce dernier, l'auteur y note tout ce qu'il a vécu lors du voyage qu'il a effectué en 1949 au Brésil.

Salim Bachi ne raconte pas seulement la vie de Camus mais fait découvrir à ses lecteurs l'époque et ce qui l'entoure, à savoir la guerre et ses conséquences. Dans l'extrait qui suit le personnage du roman raconte son récit et décrit le moyen de transport dans lequel il a fait son voyage.

Nous cinglons vers Dakar sur un océan gris et agité. Je suis suspendu entre le rêve et la réalité. Je suis encore grippé. Je n'aurais jamais dû quitter la France. Je n'aurais jamais dû prendre le *Campana*, navire lancé en 1929 pour faire la liaison avec l'Amérique du Sud : Dakar et Rio, où je débarquerai si, entre-temps, je n'ai pas sombré corps et biens. Immobilisé lors de l'armistice de 40, puis réquisitionné par l'Argentine, le *Campana* naviguera entre Buenos Aires et New York pendant toute la durée de la guerre. Un vol ? Non, un simple échange pendant un conflit, nous dit le commandement, M. Lentier, qui est bon camarade, surtout après quelques verres de bordeaux. La France le récupère en 1946 et le réaffecte sur la même ligne. (p 69)

L'auteur donne via son personnage des informations bien précises qui pourront être vérifiables. Il indique le nom du navire, son lancement, le trajet effectué, son ancienne et

³⁵⁵ Bhagavad-Gîta

³⁵⁶ CAMUS, Albert *Journaux de voyage*, 2 juillet.

Partie II : Les structures dominantes dans l'(auto)biographie chez Salim Bachi

nouvelle appartenance ainsi que le nom du commandant. Dakar, Rio, Buenos Aires et New York sont les différentes escales du personnage.

Des répliques comme « *je suis journaliste. Je travaille pour Alger républicain* » (p 223), « *Je suis un intellectuel, moi* » (p 109), « *depuis Mondovi, la ville où je suis né en 1913.* » (p 115) aident les lecteurs à connaître le personnage. La référence est l'une des caractéristiques des auto-biographies

L'affaire Hodent qui est publiée à *Alger républicain* fait l'objet de tout un chapitre³⁵⁷. Une affaire qui a fait la Une des journaux en 1939. M. Hodent accusé d'avoir détourné le blé que lui ont apporté sept fellahs. Les détails de l'affaire ornent ce chapitre dans lequel Camus clame son innocence. Hodent libéré après quatre mois d'incarcération alors que les accusations sont maintenues. « *Le jugement est fixé au 20 mars de 1939. Je me rends à Tiaret pour assister au procès en correctionnelle* » (p 233), l'accusé est acquitté après deux jours d'audience.

« *Demain, si ces gens du comité d'administration me mettent des bâtons dans les roues, je prendrai le bateau.* » (p 211). Les images respectives du bâton et des roues constituent des archétypes substantifs de ces structures, renforçant le régime Nocturne. La première est associée à l'arbre et la seconde au retour éternel. Quant aux exemples suivants « *La vieille régnait sur ses enfants à l'aide d'un long bâton* » (p 26) le bâton dégage un symbole de puissance royale. « *... dans la saison froide vous risquez le pire !* » (p 87), l'image de la saison symbolise aussi ce retour éternel par la renaissance. L'image de la croix par son renvoi à l'arbre symbolise aussi le cycle synonyme de l'éternel retour. « *Croix-de-Feu qui ne voulait pas d'une pièce à la gloire de l'Espagne révolutionnaire.* » (p 147). Si les exemples précédents valorisent les symboles cycliques, l'exemple suivant valorise les symboles rythmiques dans les représentations de la musique à travers des noms remarquables tels que Beethoven, Mozart, Stravinsky « *Nous nous retrouvions le dimanche pour écouter les disques de musique classique que Max-Pol faisait venir de France. Nous étions le groupe des esthètes : Jean de Maisonseul, Louis Bénisti et moi-même. Nous écoutions Beethoven, Mozart, Stravinsky jusqu'au soir.* » (p 99). La jeunesse de Camus, même étant malade, l'a passée accompagné de bonnes personnes avec qui il a partagé la littérature, la musique, la danse et les fêtes « *Ils*

³⁵⁷ Chapitre XVIII, Pp 231-236

Partie II : Les structures dominantes dans l'(auto)biographie chez Salim Bachi

font de la musique, chantent et rient. Leur bonheur me gagne. Je reste quelques minutes avant de m'en aller regarder la mer. » (p18)

Le discours rapporté entre deux guillemets par l'auteur constitue les écrits de Camus, écrits dans ces livres ou ses éditoriaux. Dans une approche intertextuelle, l'auteur emprunte les textes de Camus et les inclut à son propre texte. Le monde littéraire est intégré dans le tableau de la classification isotopique des images parmi les structures du régime Nocturne. Le romantisme et le surréalisme sont illustrés dans le travail de Durand avec *L'Homme qui rit* et *Hernani* de Victor Hugo. *Jocelyn* et *La chute d'un ange* de Lamartine pour le romantisme et avec la libération de l'imagination en rapprochant la vie et la mort, le réel et l'imaginaire à travers le surréalisme. La contradiction perd sa valeur dans ce courant littéraire qui s'avère au-delà de la réalité, la raison est bannie de ce monde littéraire.

La littérature et la langue s'imposent à travers les structures *mystiques*, relevant le moyen de s'exprimer et de mettre en évidence le monde spirituel. Dans ces structures, les figures de style comme l'euphémisation et l'antiphrase ont tendance à raffiner les pensées. « *Mon horizon spirituel se réduit aux 38° ou aux 38.5° du thermomètre qui changera peut-être ma vie en destin.* » (p 41). L'auteur à travers un euphémisme diminue la gravité de la maladie de Camus, qui ressemble beaucoup à celle de Salim Bachi d'ailleurs, qui façonne son destin. Un mal pour un bien où l'oisiveté devient créatrice donnant naissance à une carrière réussie d'écrivain de renommée internationale.

Dans le cadre des structures *mystiques*, les symboles d'inversion se présentent à travers ce passage : « *" Ce peuple n'est pas inférieur, sinon par la condition de vie où il se trouve, et nous avons des leçons à prendre chez lui, dans la mesure même où il peut en prendre chez nous"* » (p 15). La double négation inverse les expressions, quand il décrit le peuple algérien. Ce dernier n'est pas inférieur mais sa condition de vie est inférieure ce qui signifie que ce peuple est inférieur. Il assure aussi qu'apprendre dans les deux sens est meilleur, le peuple français peut apprendre du peuple algérien si ce dernier peut apprendre chez le peuple français.

Les symboles d'intimité en l'image de la maison représentent un univers où un refuge protégeant des péripéties du monde extérieur s'annonce dans cet exemple : « *Je veux rentrer à la maison et retrouver un univers connu qui est un refuge, malgré la pauvreté.* » (p 38)

Partie II : Les structures dominantes dans l'(auto)biographie chez Salim Bachi

Le régime Nocturne comporte des dominants digestifs à travers les structures *mystiques*. Comme dans les autres livres de Salim Bachi, deux aliments naturels sont associés : le lait et le miel

Les médecins m'avaient prescrit de la viande hachée, de préférence crue. Je répugnais à la manger ainsi ; je me forçai, puis ne pus m'en passer. J'ajoutais des oignons frais à la préparation. J'avalais le tout avec plaisir. J'appris à gober des œufs que je mélangeais avec du lait et du miel. (p 58)

Le miel, une substance qui se trouve au cœur des choses, une douceur, un délice, considéré dans certaines cultures telle la culture hindoue comme l'intimité retrouvée. Quant au lait, il se trouve dans le sein d'une mère, la source de toute sécurité. Manger aussi fait partie de ces dominants digestifs sans pour autant avoir un aliment particulier, contrairement à boire, le vin est très important dans ce régime « *un sens de la fête propre aux Algériens agissent sur moi comme un vin de vigueur.* » (p 162). Le vin n'est jamais loin d'une cérémonie qui renvoie à la cérémonie catholique où la substance du pain et du vin remplace celle du corps et du sang du Jésus-Christ.

Dans un processus d'euphémisation, le tombeau peut être un lieu de repos après une longue vie de souffrances ou de bonheur « *... à moins que son énergique épouse ne l'eût conduit au tombeau.* » (p 26), mais l'énergique épouse ne peut que le tuer d'amour. « *... son ventre chaud palpitait sous le mien.* » (p 143) hormis la fécondité, tout autre espoir, à savoir la paix intérieure et le Paradis qui représente le ventre maternel, est intensifié avec la chaleur qui réchauffe les corps et les cœurs.

« *La baleine s'en va et les passagers se dispersent sur le navire. Je me traîne jusqu'à ma cabine où je m'enferme à double tour en attendant la nuit.* » (p 246). Une représentation par excellence des schèmes de l'avalé et de l'avaleur. S'enfermer à double tour pour attendre la nuit est aussi une représentation évidente de la sécurité, soit dans le ventre d'une baleine comme Jonas ou dans une chambre fermée à clé. La fermeture de la porte assure ce repos surtout si la nuit est attendue avec impatience.

L'île aussi est une représentation qui ressemble à l'œuf, au ventre dans la mesure où c'est un espace limité entouré de l'eau, souvent associé au naufrage ou à l'exil. Ce dernier est un thème central dans l'écriture de Salim Bachi. « *... et je me sens seul, rejeté sur une île déserte, loin de toute humanité. Je sais pourquoi je me sens si mal sur ce*

Partie II : Les structures dominantes dans l'(auto)biographie chez Salim Bachi

bateau, pourquoi ce voyage m'angoisse tant. Il symbolise trop bien ma condition d'homme perdu en haute mer, menacé par des flots redoutables. » (p 177)

Dans l'exemple qui suit, l'auteur s'intéresse de près à une cérémonie. Elle baptise une première fois d'une traversée. Une cérémonie qui abolira d'anciennes normes pour en créer d'autres, faire disparaître tout ce qui est négatif et le remplacer par ce qui est positif. Cette cérémonie est une promesse d'espoir « *Pas de cérémonie. Nous sommes à peine une vingtaine de passagers à bord. Une coutume veut que la première traversée de l'autre hémisphère soit l'occasion d'une sorte de carnaval où le novice est bizuté.* » (p 225)

Dans le domaine de la littérature, il est important de savoir que tout écrit est une réécriture. Des hommes de lettres que leurs écrits reviennent à travers d'autres. Ce qui nous ramène aux symboles cycliques qui assurent l'éternel retour.

Pour la poésie, Baudelaire, Paul-Jean Toulet et Apollinaire composaient sa sainte trinité. Lorsque Marcel Arland voulut publier son recueil, *Le Bouquet d'orties*, Pascal Pia était hospitalisé à Constantine, où il faisait son service militaire dans les zouaves. Il finit par renoncer à la NRF parce que sa poésie lui paraissait sous l'influence d'Apollinaire. (p 214)

L'image de la trinité s'apparente à la poésie de trois poètes. Elle s'apparente à la forme dramatique dans l'imaginaire collectif. La polyvalence des représentations de la lune est au centre de la théophanie lunaire où cet astre est à la fois propice et néfaste constitué de trois déesses Artémis, Séléné et Hécate. La trinité est toujours de nature lunaire dans la mythologie grecque. Dans la religion populaire d'antan, une figuration trinitaire introduite par des filles : *Al Hat*, *Al Uzza* et *Manat*. Dans le christianisme, le Christ se subdivise en l'alpha et l'oméga dont il constitue le lien.

Dans *Le dernier été d'un jeune homme*, deux écritures cohabitent, celle de Salim Bachi et celle d'Albert Camus à travers l'emprunt des textes de ce dernier, en particulier de ses carnets de voyage. Deux écritures assemblent plusieurs structures, l'une est dominante dans l'écriture d'Albert Camus, l'autre dans celle de Salim Bachi. Le réalisme tranchant dans l'écriture des deux écrivains (Bachi / Camus) s'incruste de plus en plus à travers des structures *mystiques* qui avantagent le romantisme et le surréalisme. Le mystère des sentiments et des représentations qui émane d'un inconscient à la fois individuel et collectif, illustre les structures *mystiques*. Dans un monde imaginaire, la

Partie II : Les structures dominantes dans l'(auto)biographie chez Salim Bachi

méditation sur la vie, l'amour, l'amitié accentue les idées philosophiques aussi bien chez l'un que chez l'autre.

7. Les structures dominantes dans *Le Consul*

Dans un roman qui se compose de six parties touchant la société occidentale pendant la deuxième guerre mondiale, l'auteur nous révèle un être exceptionnel. Il défie les normes, les autorités pour sauver des milliers de réfugiés. Dans l'épilogue, une brève présentation de ses actions compte le nombre de personnes qu'il a sauvé en juin 1940.

Aristides de Sousa Mendes, consul du Portugal à Bordeaux, sauva plus de 30 000 personnes en désobéissant à son gouvernement. Certains historiens avancent le chiffre de 50 000 réfugiés de toutes nationalités et de toutes confessions qui auraient bénéficié d'un visa signé de sa main. Il sauva ainsi plus de 10 000 juifs des camps de la mort. Il en paya le prix fort. Il mourut dans la pauvreté et l'anonymat (p 179)

Dans le graphique suivant, même si les faits historiques sont mis en évidence, les structures *synthétiques* sont dépassées par les structures *schizomorphes*. Les faits historiques, les lieux connus et les personnages remarquables qui sont au service de l'écriture romanesque constituent des éléments qui enrichissent la création littéraire mais pas l'imagination.

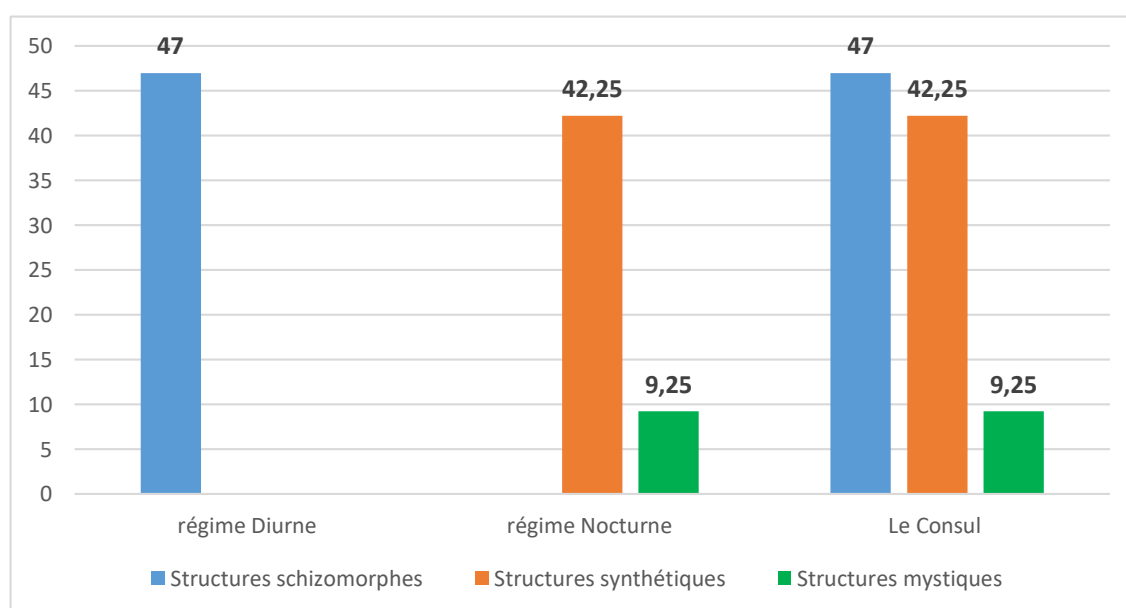


Figure 2 : Les structures dominantes dans *Le Consul*

Partie II : Les structures dominantes dans l'(auto)biographie chez Salim Bachi

7.1. Le régime Diurne dans *Le Consul*

La lumière qui jaillit de ce régime peut être aveuglante menant vers un point noir. C'est en perdant un des sens que les autres deviennent plus aigus, recouvrir la clairvoyance en perdant la vue, une pensée antithétique mettant ce régime en valeur. Outre cette contradiction qui s'impose, l'antithèse se dégage tout au long du roman mettant en opposition le champ lexical cher à l'auteur : mort et vie, bien et mal, jours et nuits, gloire et déchéance, etc. qui sont présents dans ces quelques exemples : « *La pauvre, elle aura connu la gloire et la déchéance à mes côtés.* » (p 17), « *...les vivants et les morts, toutes les victimes de cette guerre ignoble.* » (p 19), « *... il ne s'agit plus d'un combat entre le bien et le mal.* » (p 21) « *Cette image d'une grande simplicité m'accompagna tout au long des jours et des nuits qui signèrent mon calvaire, ma disgrâce et ma joie.* » (p 15).

Dans le passage suivant, l'antithèse est agencée avec seulement «petit» et «grand», le reste de cet extrait détient d'autres symboles, à savoir la représentation de la séparation dans le régime Diurne, ainsi que les symboles *synthétiques* en l'image du blé et celle des arbres.

... cette disparition du moi qui nous tient éloignés de ce cœur ardent de l'amour infini que Dieu déverse chaque jour sur chaque homme et femme, sur chaque grain de poussière, sur les fourmis, les abeilles, les leurs, les arbres, sur chaque animal, du plus petit au plus grand, du vertébré à l'informe, sur les champs de blé agités par le vent, quand le grain doré danse avec la lumière, sur la mer remuante et glauque, sur les océans et les pôles glacés, sur chaque continent, de l'Afrique à l'Amérique, de l'Asie à la vieille Europe, sur les routes de France où sont morts tant de gens, englués dans une guerre absurde et sans merci, poussés vers les canons ennemis par des fous bien plus fous que nous. (p 18)

L'auteur est connu pour sa transgression des règles de l'écriture, passant des pages entières sans ponctuation ou seulement avec des virgules, faisant d'un extrait une phrase sans fin. Dans cette dernière, l'auteur multiplie les images allant de l'être humain à l'animal, du petit au grand, du Nord au Sud, de l'Est à l'Ouest dans un monde de fous. La fourmi est considérée avec le ver de terre et l'araignée comme des larves. Elles font partie du schème péjoratif qui nourrit l'image d'un monde anarchique où tout est mêlé, les êtres et les objets, l'espace et le temps, le haut et le bas. La guerre introduit des images comme celles des morts, des armes, des ennemis. L'image de la guerre constitue les mêmes représentations dans tous les continents (l'Afrique, l'Amérique, l'Asie et l'Europe).

Partie II : Les structures dominantes dans l'(auto)biographie chez Salim Bachi

Néanmoins, il est important d'indiquer que les deux régimes sont présents dans cet extrait avec la représentation de la séparation en l'image de cet éloignement de l'amour d'un côté et l'archétype circulaire en l'image de l'arbre d'un autre. L'image de la végétation est représentée avec le champ de blé, l'image par excellence de l'archétype cyclique avec celle de l'arbre et de l'abeille pollinisatrice. Le blé prend une couleur dorée donnant lieu à une atmosphère illuminée. L'or à caractère solaire accentue le symbole de l'ascension. Ce dernier est représenté aussi avec la tête, les escaliers mettant en œuvre les structures *schézomorphes*. « ... *la tête entre les mains, entendant toutes ces femmes et ces hommes qui se lamentaient dans les escaliers, écoutant pour la première fois le silence des petits enfants qui se retrouvaient seuls ou accompagnés* » (p 79). La description des dominantes posturales relevant des mêmes structures dégage l'adjuvant des sensations d'audiophonation. Écouter les lamentations et entendre le silence renvoie à l'observation des malheurs.

La séparation est toujours de mise dans l'écriture de Salim Bachi. En dehors des amours, de l'être et de son cœur, de la raison et de la folie, la séparation des membres d'une famille est la plus répandue : « *Les familles étaient dispersées, disloquées, les enfants envoyés à Londres ou en Amérique* » (p 102). C'est cette situation qui réveille la conscience d'Aristide de Sousa Mendes. L'auteur développe l'idée de se racheter pour son infidélité. Autant que chrétien pratiquant, il était inconcevable pour lui de quitter sa femme, la mère de ses quatorze enfants pour sa maîtresse.

Les symboles thériomorphes dans ce livre s'annoncent avec les oiseaux, la représentation par excellence de l'ascension dans ce régime. « *Nous nous sommes aimés comme des oiseaux dans les arbres.* » (p 17). Une image obsédante dans l'écriture de Salim Bachi tout aussi obsédante que celle du serpent : « *il étendit la main comme s'il désignait une assemblée de spectres, le visage allongé, encore jeune, la bouche pincée, les lèvres fines du serpent* » (p 25). Le spectre, tout en étant l'image de l'élévation et de la puissance, il représente dans l'imaginaire collectif l'archétype du père protecteur et du monarque dominateur. Dans le Tarot, associé au bâton augural, le spectre dégage le symbole de la puissance. Cette puissance accompagnée de l'image du serpent, connu et reconnu pour sa capacité à prendre et rendre la vie, en l'image du poison et de l'antidote qui se trouvent dans son venin.

Partie II : Les structures dominantes dans l'(auto)biographie chez Salim Bachi

L'image du cheval est présentée dans cet exemple au même rang que la fuite du temps « *Je me cachais pour lire à mon aise pendant de longues heures échappant au Temps, à César qui découvrait les chevaux et voulait m'emmener dans de grandes randonnées avec lui, j'avais peur, le galop dans ma tête devenait de plus en plus fort douloureux* » (p 100). Le galop n'est que dans la tête du personnage, son bruit lui faisait mal. Un cheval imaginaire transporte son esprit loin des réfugiés et la lecture renforce cette intention de fuite, en particulier celle du temps. Cette dernière est exprimée à maintes reprises « *enfin hors du Temps* » (p 103), « *je perdais le Temps* » (p 105)

« *la merveilleuse Lisbonne du XVIIIe siècle, reconstruite après un tremblement de terre et un "tsunami", mot que César, qui avait été au Japon, m'avait appris, "tsunami."* » (p 35). Le régime Diurne favorise le gigantisme dans toutes ses formes, concrètes soient-elles ou abstraites. Si dans cet extrait, l'image du tsunami illustre ce gigantisme, marquant ainsi l'importance et la grandeur du problème que le Consul rencontra en 1940. Le personnage de ce roman Aristide de Sousa Mendes dégage un sens très élevé de la morale. Cette dernière installe un idéalisme qui constitue une des structures *schizomorphes*. Le Consul du Portugal à Bordeaux choisit de transgresser les ordres de ses supérieurs afin de sauver des milliers de réfugiés. Un acte d'héroïsme qui marque ses valeurs et sa bonté.

Mais j'étais soulagé d'avoir été utile à quelque chose qui dépasserait toujours l'entendement d'une personne élevée dans l'observance des règles et de la loi, [...] tous les hommes, les femmes et leurs enfants se dressaient et sortiraient enfin de leurs tombes caveaux fosses communes comme une armée en haillons et se dirigeraient vers une sorte de consul général qui les accueillerait bien ou mal selon qu'ils auraient été fidèles ou non à leur foi pendant leur courte et misérable existence dans cette vallée de larmes. Ce jour-là, je me présenterais à mon tour devant mon Juge la conscience en règle et je rejoindrais la file immense des hommes de foi et de justice. (Pp119/120)

L'observance des règles et de la loi permet à l'esprit d'avoir une certaine symétrie. Cette dernière dégage un sens de l'ordre qui s'associe à la logique. Aristide de Sousa Mendes a transgressé les lois humaines pour en adopter celles de la morale, faisant un geste grandiose qui dépasse l'entendement et la logique de ses compatriotes. Le symbole du gigantisme réside dans son acte démesuré avec le sauvetage de trente mille personnes en juin 1940 du régime nazi. Cet acte de folie pour ses responsables lui a valu le rang de héros avec le temps. La représentation tellurique se dégage des images telles que "tombe",

Partie II : Les structures dominantes dans l'(auto)biographie chez Salim Bachi

"caveaux", "fosses communes", mettant les symboles des structures *schizomorphes* en valeur. Les adverbes "mal" et "bien" illustrent les mêmes structures dans une pensée antithétique.

L'histoire d'un homme d'exception, dotée d'une générosité incommensurable, fait l'objet de ce roman. L'auteur raconte des faits réels qui entourent son personnage et imagine ses sentiments, ses pensées et ses angoisses. Si les premiers faits marquent les structures *synthétiques*, les sensations et les pensées relèvent des structures *mystiques*. Les deux constituent le régime Nocturne.

7.2. Le régime Nocturne dans *Le Consul*

Aristide de Sousa Mendes se savait perdu en transgressant les règles et en ignorant la circulaire n° 14. « ... en ce 17 juin de l'an de grâce 1940, j'allais enfin obéir à ma conscience » (p 109). Sachant qu'il sera relevé de ses fonctions en octroyant un seul visa, il en octroie plus de dix mille. La sanction est la même pour les deux cas, pourquoi priver des innocents d'une chance de sauver leur peau. Cet acte démesuré est pris comme un signe de folie par ses supérieurs.

Mettre en évidence les faits historiques, les lieux réels et les personnes remarquables au service de l'histoire, enrichit la création mais ne permet aucun épanouissement à l'imagination. « le 1er août 1938, je fus nommé consul général du Portugal à Bordeaux, déplacé de Louvain vers une autre ville portuaire, riche, marchande, dont l'histoire était faite de négoce et de traite des esclaves, de piraterie. » (p 48) La structure historique dans l'histoire de vie du protagoniste s'annonce comme un journal de bord, avec la mention des dates bien précises, telles que « « Le 1er septembre 1939, un an après mon arrivée à Bordeaux, les Walkyries envahissaient la Pologne » (p 57) mais encore décembre 39, mai 40, 14 juin, 12 juin 40, etc. outre la précision des dates, elles annoncent aussi des événements importants tels que : l'interdiction de délivrer des visas, l'envahissement de la Belgique. Weygand ordonna le repli général de l'armée, etc.

A Bordeaux, je prenais fait et cause pour les Alliés en empêchant que les colonies belges ne tombent aux mains des Allemands. Je délivrai un visa au nouvel administrateur du Congo, Albert de Vleeschauer, ce que saisirent très bien Salazar et mes autres collègues diplomates. Je violais la sacro-sainte neutralité du Portugal, comme me le reprocherait plus tard Teotonio Pereira. (p 125)

Partie II : Les structures dominantes dans l'(auto)biographie chez Salim Bachi

Dans cet extrait, le protagoniste explique son geste qui s'identifie dans les travaux de Durand aux principes de causalité, en particulier sous ses formes efficiente et finale. La première forme représente son essence à travers la conscience d'Aristide de Sousa Mendes. La forme finale est le danger qui menace les réfugiés. Fait et cause sont considérés comme les Alliés du personnage. Le "A" majuscule personnifie les deux éléments qui participent au déroulement des investigations. "fait" comme briser la neutralité du Portugal et "cause" comme la persécution des Belges, fait et cause sont au service de la conscience ou du sens de la morale. Le Portugal garde ses distances vis-à-vis du conflit de l'époque, sacralisant la neutralité que le Protagoniste rend à néant.

Les symboles cycliques sont illustrés dans le passage suivant par le chiffre quatre, outre la date précise des bombardements, le chiffre quatre est intégré comme division du temps dans le tableau du classement isotopique des images de Gilbert Durand. L'année est partagée en quatre saisons, l'année bissextile n'arrive que chaque quatre ans. Comme le temps, l'année solaire en particulier, est compté en quatre, l'espace aussi connaît cette division, en quatre points cardinaux (Nord, Sud, Ouest, Est), enfin les quatre éléments (feu, eau, terre, air).

Il s'était présenté au consulat la nuit du 19 au 20 juin, pendant le bombardement de la ville. Il transportait avec lui quatre sacs de pommes de terre, mais à la place des tubercules, de l'or en poudre. Il me proposa la moitié de son trésor contre ma protection et un visa pour Lisbonne (p 129).

L'image de l'or porte un caractère solaire dans l'imaginaire collectif. Elle est associée dans ce passage à l'image de poudre, la plus petite des particules. Néanmoins, la valeur qui réside dans cette petite unité forme un contraste. Les dates relèvent du journal intime, quant au trésor, il sert à sauver des vies, à racheter la sécurité qui préservera l'intimité.

La famille prenait un grand espace dans la vie d'Aristide de Sousa Mendes. C'est une famille nombreuse qui se compose de 14 personnes avant la mort de deux de ses enfants en 1934, le chiffre 14 est prédestiné à le suivre au cours de sa vie, 14 enfants, habite 14 quai Louis-XVIII, la circulaire n°14. Il sacralisait la vie de famille dans le passage suivant : « *Il fallait veiller à l'entretien et l'éducation d'une grande famille comme la mienne afin qu'elle ne manquât de rien, pas même du superflu, cours de musique, guitare et piano, violon et banjo, mandoline et harpe.* » (p30). La musique était

Partie II : Les structures dominantes dans l'(auto)biographie chez Salim Bachi

importante pour l'éducation de ses enfants, pour leurs âmes mais dans le classement des images, elle dégage les symboles rythmiques avec tous les instruments de musique.

L'harmonisation des contrastes est illustrée par la musique d'Erik Satie dans l'écriture de Salim Bachi. La musique apaise la pression de l'époque, jouée par le fils du protagoniste sur un piano qui décore leur foyer au 14 quai Louis-XVIII. L'auteur cite des morceaux de ce compositeur français, les *Gymnopédies* et les *Gnossiennes*. Les notes douces s'élèvent petit à petit dégageant des sentiments intenses envers les réfugiés. La conscience du Consul est ravivée par les mélodies harmonieuses de cette musique « *Je l'écoutai et les larmes commencèrent à couler sur mes joues sans que j'y pusse rien, comme si la douce musique qui s'élevait dans le salon feutré [...]. La musique tombait comme la pluie, les notes, fraîches comme des fleurs écloses ce matin* » (p 131). La musique à travers un mélange de refrain et un harmonieux mixage de sons peut troubler les sentiments au plus haut niveau. La musique opère comme un remède et dégage une force chargée d'affectivité. Cette musique s'élevait puis tombait comme la pluie. L'image de l'ascension et la chute relevant ce contraste.

La famille assure des liens dans la société. Des liens qui se tissent avec des êtres mais aussi avec des lieux. L'idée de se séparer de sa terre est aussi pénible que de perdre sa famille. Ces liens sont très forts vont jusqu'à « *... la figure tutélaire qui veillait sur la maisonnée avant l'Exode ou l'Hégire.* » (p 83) L'Exode et l'Hégire deux périodes différentes qui représentent deux peuples, juifs et musulmans. Des peuples qui ont été obligés de quitter leur terre pour sauver leur vie de la tyrannie de leurs ennemis, tout comme les différents peuples qui fuient la persécution d'Hitler.

Je vous regardais dans la maternité de Lisbonne, toi allongée sur ce lit en fer, recouverte d'un simple drap blanc, les cheveux défaits, le visage encore plus pâle que d'habitude, et le berceau où dormait l'enfant, minuscule, perdu sous les langes et les couvertures. Il faudrait vous abandonner, encore une fois, rejoindre Angelina qui, déjà, paraissait lointaine, comme si les événements malheureux depuis notre retour au Portugal ne l'affectaient pas [...]. Je m'étais perdu en toi et avec toi, que Dieu me pardonne, mais j'en voyais le résultat qui s'agitait dans le berceau, pleurait et réclamait ton sein. (p 164)

La maternité, le berceau et le sein renvoient à cet espace d'intimité et de sécurité : le monde maternel. La mise en miniature se concrétise en l'image du bébé mettant en évidence une grande bêtise. L'arrivée de cet événement, heureux ou malheureux, laisse

Partie II : Les structures dominantes dans l'(auto)biographie chez Salim Bachi

le protagoniste dubitatif. Il ne sait plus si ce petit être doit le rendre heureux ou lui rappeler d'avoir trahi sa famille, abandonné ses responsabilités. Le bébé en l'image d'un être miniature représente la grande erreur humaine. Cette erreur qui pousse le consul à vouloir se racheter en sauvant le plus de monde parmi les réfugiés. Une âme tourmentée marque son désespoir, représenté par un voile de tristesse et par son manque de confiance en ses décisions.

Le consul s'est retrouvé en face d'une situation délicate où des milliers de réfugiés risquent d'être exterminés, il tente d'inverser la situation en les sauvant, mais par cette tentative, c'est sa personne qu'il tente de sauver « ... *silence ou mort, je pouvais renaître.* » (p 105), naître une deuxième fois, c'est une deuxième chance qui se présente pour vivre car le silence est synonyme de la mort dans son esprit.

8. Les structures dominantes dans une écriture biographique

Dans ce chapitre d'analyse, consacré à deux écrits à dominance biographique, *Le dernier été d'un jeune homme* et *Le Consul*, choisis selon le thème de l'occident. Les structures dominantes dans ces deux livres s'annoncent avec les structures *schizomorphes* en se référant à la figure 1 et 2. Le taux des structures *schizomorphes* du régime Diurne et des structures *synthétiques* du régime Nocturne est pratiquement identique.

L'auteur, à travers une pensée antithétique, introduit le pour et le contre, le bon et le mauvais côté dans une culture autre que celle de l'auteur. Comme dans tous ses écrits, les animaux, réels soient-ils ou fantastiques prennent une place importante, dégagant des symboles qui varient entre bons et mauvais augures.

Les symboles diaïrétiques et nyctomorphes imprègnent l'écriture de Salim Bachi. La nuit perdue dans son imaginaire et voit la séparation partout autour de lui. D'abord, Albert Camus, de par son voyage, se sépare de la France. Ses souvenirs ouvrent d'anciennes blessures, décrivant une autre séparation avec l'Algérie. Elles ne constituent pas les seules séparations racontées dans ce livre. Il fait référence à son éloignement de sa femme et des idées de Sartre constituant sa propre doctrine.

L'auteur se voit en l'image de cet homme exceptionnel. Les deux ont connus le même parcours : malades tous les deux dès leurs plus jeunes âges, sauvés par la lecture, tous les deux ont quitté l'Algérie et ils sont devenus des écrivains. Ce parcours identique

Partie II : Les structures dominantes dans l'(auto)biographie chez Salim Bachi

permet à l'auteur d'imaginer facilement cette peur de la mort, qui se retrouve dans tous ses écrits d'ailleurs, à travers des symboles qui renvoient à la fuite du temps.

Si les structures *schizomorphes* se rapprochent des structures *synthétiques*, c'est parce que la structure historique est de mise dans ce livre. Autant de faits réels sont développés dans ce livre. Le récit raconte la vie d'Albert Camus et rapporte ses écrits. L'apport d'intimité se réduit à quelques images de chez soi (maison, appartement, etc.), lieu confiné sur sa personne dégageant l'image du refuge. Les structures *mystiques* révèlent ce rapport aux rituels auxquels l'auteur est indifférent. L'esprit rationnel ne tolère aucune image qui se forme dans l'au-delà. La réflexion tourne autour des cinq sens (vue, ouïe, odorat, goût, toucher) négligeant le sixième sens, celui qui va au-delà des perceptions sensorielles jusqu'à l'essence des sens (intuition, foi, croyance, etc.)

Dans *Le Consul*, la différence entre les structures *schizomorphes* et *synthétiques* s'avère légère quand dans *Le dernier été d'un jeune homme* se révèle inexistante, laissant les structures *mystiques* avec un taux très inférieur. Ce n'est là qu'une comparaison de taux de structures entre deux livres parce que le facteur du nombre de pages pour chaque livre n'est pas pris en considération. Ce rapprochement est établi pour montrer la dominance des structures *schizomorphes* et *synthétiques* dans les deux écrits à caractère biographique qui touchent la vie de deux hommes de l'occident. Les écrits de l'auteur sont documentés au plus haut niveau ne laissant pas de place aux spéculations.

Le roman biographique porte ce souci d'apporter le réel, seulement la représentation dépasse cette réalité. Elle dégage des choix de l'auteur, des choix à révéler et d'autres à outrepasser. L'auteur cherche son inspiration surtout dans ses lectures, dégageant une écriture thématique, symbolique et philosophique. Cette aptitude à philosopher sur des thématiques qui passent de la religion à la politique, de la colonisation à la libération, de l'exil aux voyages, forme cette voie vers le roman à thèse. L'histoire constitue une fusion du réalisme et de l'imaginaire.

La confusion s'installe quant à l'opposition entre l'identité de l'auteur et celle de son personnage. Leurs histoires se mêlent dans un tourbillon de vraisemblance, entre l'histoire de l'auteur et celle du personnage mais aussi le temps qui les sépare. L'auteur raconte un destin exceptionnel d'un personnage hors du commun. Les faits réels constituent le schéma de la biographie, que l'auteur remplit de sentiments, d'impressions

Partie II : Les structures dominantes dans l'(auto)biographie chez Salim Bachi

et de rêves. Un pacte référentiel se lie à un pacte romanesque dans l'écriture de toute biographie.

Dans le cadre de cette confrontation entre le personnage biographique et l'auteur, une analyse de l'environnement du personnage s'installe et peut révéler des éléments pertinents sur le personnage et sur l'auteur. La transparence référentielle de l'histoire racontée détermine la part biographique.

L'auteur en se référant à des écrits pour honorer son écriture, il introduit l'intertextualité tout en mettant des espaces connus à une période donnée. La fusion entre biographie et fiction s'annonce par les faits réels et le flux de conscience des personnages de Salim Bachi. Des pensées qui émanent des morts ou dans leur lit de mort, une vérité qui ne relève pas du registre vérifiable, autant que telle. Les biographies dites "pures" dans la thèse d'Aude Haffen³⁵⁸ se différencient de la fiction romanesque en apportant des faits fidèles avec une objectivité rigoureuse. Contrairement à la biographie fictionnelle, la vérité se mêle à la fiction où l'autobiographie ne constitue pas vraiment un jet de réalités. Elle est constituée de ce que l'auteur veut dévoiler de sa vie, évitant les zones d'ombre qui la traversent. En révélant certains faits et omettant de raconter d'autres, l'autobiographie pourra constituer une forme d'autofiction. Ce que Vincent Colonna³⁵⁹ appelle "autofiction" est le projet d'écriture qui met un personnage avec le nom de l'auteur dans des situations vraisemblables, voire imaginaires. Alors que Serge Doubrovsky³⁶⁰ l'associe à un travail d'écriture seulement. Ce n'est pas les faits réels qui déterminent la biographie comme genre indépendant de la fiction mais le style élaboré. Dès lors que l'auteur-narrateur est protagoniste de l'histoire, la fiction est de mise mettant une approche psychanalytique de l'identité.

Salim Bachi trouve son inspiration dans ce domaine dans les livres des écrivains comme Joseph Conrad, Stefan Zweig, Thomas Mann, Henry James. Leur trace se trouve dans l'écriture de Salim Bachi de manière implicite et plus explicite dans son dernier livre *L'exil d'Ovide*.

³⁵⁸ HAFFEN, Aude, *Fiction autobiographique et biographies imaginaires dans l'œuvre d'Anthony Burgess*. Littérature. Université de la Sorbonne nouvelle – Paris III, 2010.

³⁵⁹ COLONNA, Vincent, *Autofiction et autres mythomanies littéraires*, Auch, Tristram, 2004.

³⁶⁰ DOUBROVSKY, Serge. "Sartre : autobiographie/autofiction." *Revue des Sciences Humaines* n° 224, "Le Biographique", oct-nov 1991, 17-26.

Partie II : Les structures dominantes dans l'(auto)biographie chez Salim Bachi

Chapitre 2

La place de l'Islam dans l'écriture de Salim Bachi

L'écriture de Salim Bachi s'intéresse de près à l'actualité. L'auteur fasciné par la mort, il s'acharne à se mettre dans la peau de personnes anonymes et célèbres, tous morts, soit d'une mort naturelle, soit qui se sont suicidés ou se sont fait tuer.

Dans ce chapitre, trois romans feront l'objet d'analyse afin de déterminer les structures dominantes. Les romans choisis sont *Tuez-les tous*, *Le Silence de Mahomet* et *Moi, Khaled Kelkal*. Ce qui lie ces trois romans en dehors du caractère biographique, c'est le milieu oriental de par le choix des arabes comme personnages mais aussi l'Islam comme thème au centre de l'écriture de Salim Bachi.

1. Les évènements et les personnalités historiques

Les différentes histoires biographiques abordées par Salim Bachi révèlent des événements importants et racontent la vie de personnages arabes dans l'ensemble à travers des périodes différentes.

1.1. Le 11 septembre 2001 dans *Tuez-les tous*

Les évènements de ce roman retracent seulement les dernières vingt-quatre heures de la vie d'un kamikaze aux États-Unis. Salim Bachi relate les pensées, les sentiments et les rêves d'un terroriste qui détourne un avion et le précipite sur le World Trade Center³⁶⁰ « *Les deux tours les plus orgueilleuses de l'humanité* ». Cette histoire se rapporte à un référent historique (les évènements du 11 septembre 2001) baignant dans un monde de fiction où tout se passe dans la tête d'un personnage la nuit qui précède le drame.

Le personnage principal du roman *Tuez-les tous* est un étudiant brillant. Seulement après quelques évènements bouleversants, il choisit de rejoindre le camp des intégristes. Le protagoniste a dû affronter l'avortement de sa compagne, la mort de son père alors qu'il était loin de son pays et le racisme flagrant à Paris. Au bout d'un moment, il finit par perdre sa patience, il abandonne ses études et erre dans ce monde sans but. Il tombe

³⁶⁰ Le World Trade Center était un complexe de deux tours, composé de sept immeubles d'affaires situé à Lower Manhattan, à New York City, dans l'État de New York aux États-Unis, détruit le 11 septembre 2001 par dix-neuf terroristes en détournant quatre avions.

Partie II : Les structures dominantes dans l'(auto)biographie chez Salim Bachi

sur une communauté et une pseudo-famille qui lui offrent un réconfort moral à son esprit tourmenté.

Durant toute l'histoire, le doute absorbe complètement l'esprit du personnage. Il se prépare à commettre un crime sans aucune conviction, juste pour fuir les malheurs de sa vie et échapper à ses problèmes. Il pense que cet acte irréfléchi le fera valoir de manière glorieuse s'il prétend défendre la Foi ou une cause religieuse.

L'histoire tourne autour d'un seul personnage ; un kamikaze que l'auteur s'efforce de faire découvrir dans toutes ses dimensions - physiques et morales, surtout morales - mais toute cette histoire finit par converger vers son aptitude à mener à terme un attentat malgré ses doutes. Le grand conflit dans lequel il se débattait, ne le fait pas renoncer à son projet. Nous y découvrons des sentiments sombres et violents. Salim Bachi maintient une certaine intimité avec son personnage. Une intimité qui dévoile les états d'âme d'un jeune chercheur en physique nucléaire aux lecteurs.

Tuez-les tous est un roman de 133 pages seulement, mais la profondeur de son contenu est accentuée par les métaphores. Les images empruntées touchent le monde entier, évoquant l'Europe, l'Afrique, l'Amérique et l'Asie. Il parcourt l'Histoire, la mythologie, la musique, le cinéma et la littérature, un champ très vaste, ouvert à l'interprétation du lecteur.

Dans les documents sur les événements du 11 septembre 2001, il est indiqué que les terroristes étaient au nombre de dix-neuf et que l'un d'eux est un homme cultivé qui a fait des études supérieures mais comme le personnage principal est anonyme dans le livre de Salim Bachi, nous ne connaissons pas, lequel de ces dix-neuf personnes que l'auteur a choisi pour se mettre dans sa peau. Quoique le parcours du terroriste désigne Mohammed Atta comme l'étudiant qui change de voie après avoir fini ses études. Les événements historiques qui ont marqué cet attentat ne manquent pas,

Salim Bachi évoque les Iraquiens qui se sont retrouvés impliqués à des histoires d'argent. Entre Saddam Hussein et l'armée américaine, ils n'ont pas eu à choisir, que ce soit l'un ou l'autre, les deux sont les pires scénarios qui puissent leur arriver.

Ils l'avaient formé puis envoyé à Kandahar pour rencontrer le Saoudien et ses lieutenants, d'anciens agents de la CIA,

Partie II : Les structures dominantes dans l'(auto)biographie chez Salim Bachi

d'anciennes taupes qui s'étaient brouillées avec les Américains pour d'officielles raisons —occupation de l'Arabie saoudite— et d'obscur et officieuses histoires de fric. Lui savait tout cela. Pourquoi, alors, les suivit-il ? (p26)

Ce passage est confirmé par Eric Laurent, un grand reporter français, spécialiste de politique internationale sur France Culture. Il est spécialiste des questions touchant la finance et la géopolitique du pétrole. Dans son livre *La face cachée du 11 septembre*³⁶¹, nous trouvons le fruit de plusieurs années de recherches et d'explorations dangereuses sur le terrain, des explorations qui lui ont permis d'écrire ce livre sur tout ce qui a entouré les événements du 11 septembre, avant et après ces attentats. Les gens du pouvoir aux États-Unis ont pris soin d'armer Al moudjahidine après l'invasion Soviétique de l'Afghanistan en 1979, et de là est né Al-Qaeda sous la direction d'Oussama Ben Laden

Comme chez Salim Bachi, Éric Laurent mentionne les raisons officielles et les raisons officieuses des conflits. Pendant la guerre froide, les États-Unis contribuent dans l'armement de l'Afghanistan contre l'État Soviétique. L'Arabie Saoudite et le Pakistan avaient leur part de contribution dans cet armement. Mais après, ils se sont brouillés avec leurs alliés. Pendant deux ans, leurs nouveaux ennemis ont préparé leur attaque. Une opération grandiose, qui ne visait pas seulement à frapper l'Amérique dans son orgueil mais aussi détruire une économie majestueuse.

Les indices de ce genre parsèment le texte et mettent le personnage dans un espace réel et un temps bien déterminé. L'itinéraire d'un groupe d'intégristes est bien indiqué dans *Tuez-les tous*, l'entraînement au camp, les vacances en Espagne, l'arrivée en Amérique, les leçons de pilotage, mais surtout réussir à tromper la vigilance des forces de l'ordre aux USA.

« ... ils prendront le contrôle de l'avion et le déroutent : Boston-New York, la nouvelle Jérusalem, le temple de la finance et du stupre » (p53). Des gens ont effectué leurs achats à la bourse quelques jours seulement du drame, des achats qui leur ont procurés des millions de dollars de profits. Mais ce qui est pire c'est que les autorités chargées de l'enquête sur les événements du 11 septembre ont ignoré ces faits, alors que les familles des victimes ont demandé des éclaircissements sur ce point. Tout ceci est

³⁶¹ ÉRIC, Laurent, *La face cachée du 11 septembre*, France, Pocket, 2005.

Partie II : Les structures dominantes dans l'(auto)biographie chez Salim Bachi

confirmé dans le livre d'Eric Laurent ainsi que dans un documentaire sur les événements du 11 septembre³⁶²

1.2. Le Prophète de l'Islam dans *Le Silence de Mahomet*

Le silence de Mahomet est un roman dans lequel le Prophète est le protagoniste d'une fiction. Dans ce roman, quatre personnages – les plus proches de Mohammad (QSSL) – prennent la parole pour rapporter les événements importants qui marquent la vie du Prophète. Salim Bachi emprunte les voix de : Khadîdja, sa première épouse, Abou Bakr, son meilleur ami, Khalid Ibn Al-Walid, le général de l'armée musulmane qui a dirigé de nombreuses batailles avec un grand succès – un ennemi féroce du Prophète devenant un allié fidèle – enfin Aïcha, Son dernier amour. Quatre personnages qui décrivent le parcours du Prophète à travers leurs propres vies.

Ce roman, nous révèle plusieurs traits de ressemblances avec *Tuez-les tous*, d'abord le prénom « Khalid » qui est dans le premier roman, le personnage planificateur des détournements d'avions. Ce prénom nous projette dans l'Histoire aux conquêtes islamiques sous la direction de Khalid Ibn Al Walid. « Ô mon Dieu, je suis innocent devant toi des actes de Khalid... » (p118). Une célèbre expression³⁶³ prononcée aussi par le Saoudien, un autre personnage du roman *Tuez-les tous* (p25). La même expression est employée aussi par Assia Djébar dans *Loin de Médine*³⁶⁴, rapportée par Tabari³⁶⁵.

Si dans le premier roman, le prénom de Khalid est juste un emprunt, dans le deuxième roman, Khalid Ibn Al Walid est bien le personnage historique, sauf que Salim Bachi forme l'image du guerrier dans un monde de fiction.

L'usage fréquent des versets coraniques est aussi un point commun entre les deux romans. Les personnages se servent du texte sacré comme appui dans leurs discours dans le premier : Seyf el Islam psalmodie le Coran pour se donner du courage ; alors que dans

³⁶² <https://www.youtube.com/watch?v=pjWavKBIQpE>. Consulté le 23/08/2016. La théorie du complot, d'après les recherches de : A.K DEWDNEY, la BBC, BOLLYN KILLTOWN et des centaines d'autres

³⁶³ Lors d'une expédition qui visait la conquête de la tribu Beni Djadsima, les habitants se sont révoltés au début, puis se sont convertis à l'Islam. Le grand guerrier Khalid a préféré les exterminer. Chose qui a déplu énormément au Prophète. Le visage tourné vers la Kaaba, Il dit cette fameuse expression pour exprimer ses regrets.

³⁶⁴ DJEBAR, Assia, *Loin de Médine*. Paris : Albin Michel S.A. 1991. p39

³⁶⁵ Tabari (838-923), un chroniqueur arabe produisait la « *Chronique des prophètes et des rois* » relatant l'histoire du monde depuis sa création jusqu'à l'an 915, une œuvre qui constitue l'histoire la plus complète des débuts de l'Islam.

Partie II : Les structures dominantes dans l'(auto)biographie chez Salim Bachi

le deuxième roman, les versets se trouvent en tête de chaque chapitre. L'emprunt de textes (sacré ou autre) est très fréquent dans les deux romans. Mais contrairement au premier, l'écrivain ne fait que rapporter le discours de chacun sans aucune intervention de sa part, ce sont les personnages qui prennent le rôle du narrateur chacun à son tour.

En lisant le roman, nous plongeons dans un monde où nous pouvons découvrir la vie du Prophète de l'Islam, décrivant un voyageur qui cherche à apprendre avec un esprit ouvert à toutes les sciences et à toutes les religions, un homme modeste et sensible d'un côté, autoritaire et sévère d'un autre, un homme exigeant et tolérant à la fois.

Le parcours du Prophète est tracé par ses deux femmes, son meilleur ami et le général de son armée. Des personnages qui ont bel et bien fait partie de l'entourage du Prophète. Khadija sa première femme dont l'âge reste à déterminer selon l'auteur, décrit sa rencontre avec l'homme avec qui elle a eu six enfants, elle relate les moments forts qu'ils ont partagés : la mort de leurs fils, la révélation, ses voyages mettant en relief l'amour que le Prophète avait pour les livres. Une théorie qui nie catégoriquement l'illettrisme du Prophète.

Abou Bakr, un personnage qui remémore les pires et les meilleurs moments passés avec son meilleur ami. Leurs voyages pour le commerce, leurs discussions et leurs réflexions qui restent à prouver l'existence de quelques-unes, mais aussi son soutien pour son ami les premières années de la Révélation.

Khaled Ibn al-Walid, ennemi juré du Prophète au début, devenant son meilleur allié après s'être converti à l'Islam. Un soldat sans scrupule sachant tirer profit de chaque situation. Il mène des combats contre les musulmans puis se range de leur côté et combat leurs ennemis. Un grand conquérant connu pour n'avoir jamais perdu une bataille

Aïcha, la fille du meilleur ami du Prophète, Abou Bakr. La plus jeune de ses épouses. Elle était rebelle qui ne se laisser jamais faire, intelligente qui retient les propos de son époux vu son jeune âge, connue aussi pour sa grande jalousie, en particulier de Khadija.

L'auteur le précise dans ses remerciements à la fin du livre, que sans les chroniques de certains historiens, tels que Mahmoud Hussein, Ibn Hichâm, Tabari et Assia Djébar, le livre n'aurait pas pu être écrit. Plusieurs visions sont exploitées sur les points les plus

Partie II : Les structures dominantes dans l'(auto)biographie chez Salim Bachi

épineux abordés par les chercheurs occidentaux et ce qui les opposent aux orientaux. Des pensées concernant les épousailles du Prophète et son illettrisme ont bien suscité des divergences. Ce genre de débat est étalé tout au long du roman.

1.3. *Moi, Khaled Kelkal*³⁶⁶ l'ennemi public N°1 en 1995

Comme à son habitude, Salim Bachi retrace la vie, les pensées et les rêves de son personnage. Mais aussi ses inquiétudes, ses peurs et ses souffrances. L'histoire d'un jeune algérien de 24 ans. Né à Mostaganem, émigre en France avec sa mère. Un brillant élève qui réussit à avoir une place au lycée. Racisme, l'incompréhension ou seulement à cause de la mauvaise compagnie, il finit par tomber dans la délinquance. Vole, prison et rencontre avec les islamistes dans l'espace d'incarcération. Il s'est fait recruter et ses aventures commencent à le mener droit vers sa tombe.

Dans ce roman, l'auteur retrace les dernières années d'un terroriste, celles de Khaled Kelkal, l'ennemi public n°1 en 1995. Il participe à plusieurs attentats mais celle qui a fait parler de lui est la bombe qui a explosé à la station Saint-Michel à Paris. Un bilan lourd, huit morts et une centaine de blessés.

Toute sa vie bascule après son premier délit, un élève studieux devient très vite un voleur de voiture. La première qu'il a volée n'était pas n'importe quelle voiture mais celle du président de l'Olympique Lyonnais. Il écope quatre ans de prison pendant lesquels il commet son premier meurtre. Il partage la cellule d'un intégriste qui l'endoctrine. A sa sortie de prison, il rencontre des gens qui font partie des groupes armés intégriste. Après son initiation en Algérie, il rentre en France avec l'intention de faire du mal. Il organise des cellules terroristes dans plusieurs villes telles que Lille, Lyon et Paris. Il apprend à fabriquer des bombes artisanales et commence à faire exploser son nom partout en France. Traqué et abattu de onze balles sous le regard des français sur les chaînes de télévision, deux mois après l'attentat du 25 juillet 1995.

La mythologie grecque a toujours sa place dans les livres de Salim Bachi comme dans le passage suivant : « *J'étais hypnotisé par les noms des différents RER : EFLA, SPAC, PEPE... ICAR. J'imaginai des ailes sous le soleil fondu ... Icare. Prendrions-*

³⁶⁶ BACHI, Salim, *Moi, Khaled Kelkal*, Paris, Grasset. 2012.

Partie II : Les structures dominantes dans l'(auto)biographie chez Salim Bachi

nous celui-ci ? Icare est devenu un train de banlieue, une rame sordide où s'entassent des milliers de voyageurs. » (p19)

Le passage de la vie réelle dans un train à travers ses codes à la mythologie se fait par le biais d'une image. Celle d'Icare, fils de Dédale qui en essayant de s'enfuir d'un labyrinthe avec des ailes artificielles, le fils est tombé dans la mer parce qu'il s'est trop rapproché du soleil. Cette dernière a fait fondre la cire qui maintenait les ailes fabriquées de plumes.

2. Les traits identitaires du personnage

Les personnages qui font l'objet de notre étude dans ce chapitre souffrent d'un conflit identitaire, en particulier les personnages de notre ère. Seyf El Islam et Khaled Kelkal perdent leur conviction en oscillant entre deux cultures. Rejetés dans les deux mondes, ils nourrissent des sentiments de haine qui poussent à commettre l'irréparable. L'auteur décrit des personnages perdus, cherchant un modèle à suivre qui est représenté en l'image du Prophète. Ce dernier fait l'objet du quatrième roman de la collection de l'auteur.

2.1. Seyf El Islam : un personnage célèbre et anonyme

Le nom Seyf el Islam est la marque par excellence de son identité, un arabe qui vient de la ville de Cyrtha, une ville mythique, qui emprunte ses traits d'Alger et de Constantine, Cirta d'antan. D'autres noms lui ont été attribués : Personne, San Juan marquant une nouvelle identité. Lors de son passage en Europe pour faire des études en Physique nucléaire. Puisqu'*il a vécu huit ans dans une ville étrangère.*

Il psalmodie tout au long du roman des versets coraniques (une identité arabo-musulmane teintée d'une autre, occidentale qui est éphémère). « *Il se moquait des foules que l'on avait fanatisées avec des projections laser sur des nuages lorsqu'il était jeune à Cyrtha. Des faisceaux inscrivaient le nom d'Allah le bien-nommé et Muhammad* » (Pp 20/21). Un passage de son livre portant une référence historique touche exclusivement la ville où l'auteur a vécu sa jeunesse. Un épisode de l'Histoire inclut à son histoire enrichit son texte et décrit ce qui a traumatisé son pays pendant une période bien sanglante. Cet extrait porte des indices qui indiquent le lieu et le temps : l'Algérie pendant les années

Partie II : Les structures dominantes dans l'(auto)biographie chez Salim Bachi

noires où il y avait une histoire similaire, l'inscription du nom d'Allah au-dessus du stade où le FIS³⁶⁷ tenait un meeting³⁶⁸

Seyf el Islam est un nom d'emprunt mais lourd de sens (glaive de la religion) qui traduit sa soif de violence toujours en colère contre tout le monde. Mais il peut traduire aussi la volonté de protéger l'Islam. Il se compare à un oiseau, symbole de l'air et des grands espaces, il peut être un présage positif pour certain et négatif pour d'autres selon la couleur et son apparition diurne ou nocturne.

La peur, la crainte est toujours présente dans l'esprit du personnage. Un personnage dans les tourments, il pense au Paradis mais plus encore à l'Enfer. Il émet un discours et un contre discours parce que le doute s'est installé dans son esprit quant à la légitimité de ses actes.

L'image du père est plus présente que celle de la mère. C'est la recherche permanente de la sécurité, la force (étant malade depuis son plus jeune âge). Dans le travail de Pierre DACO³⁶⁹, le père est considéré comme actif et rayonnant quand la mère est passive et effacé.

2.2. Le Prophète de l'Islam et ses proches

Dans *Le Silence de Mahomet*, quatre personnages prennent la parole pour décrire leurs relations avec le Prophète. Ces personnages sont divisés en deux équipes, une masculine avec Abou Bakr et Khaled Ibn El Walid et une autre féminine avec ses épouses Khadidja et Aïcha.

Mohammad est né à Mekka en l'année de l'éléphant, Orphelin de père à sa naissance puis de mère à l'âge de six ans, descendant de Qouraych, la plus grande tribu à l'époque. Il est le fils d'Adb Allah ibn al-Moultalib, pris en charge par son oncle Abou Tâlib. Il a grandi dans la tribu Banou Layth ibn Bakr en plein désert, élevé par Halima, la nourrice. Il s'est marié à Khadija Bint Khouaylid, une femme riche et très influente à

³⁶⁷ Front islamique du salut, était une formation politique algérienne militant pour la création d'un État islamique. Elle a été dissoute en mars 1992 par le tribunal administratif d'Alger.

³⁶⁸ Dans le stade du 5 juillet à Alger en 1991 devant 80000 personnes.

³⁶⁹ DACO, Pierre, Op.cit., p 221.

Partie II : Les structures dominantes dans l'(auto)biographie chez Salim Bachi

Mekka. S'il est soutenu par son oncle Hamza, contrairement à son oncle Abou Jahl. Il voyagea au Châm et au Hidjaz avec son meilleur ami Abou Bakr.

Dans l'esprit du personnage trottent des pensées inavouées comme le fait que les arabes ne possèdent pas de Livre comme les chrétiens et les juifs. Il partage ses idées avec Abou Bakr, son meilleur ami. Il sait être persuasif de par son esprit ouvert et sa sagesse.

La peur qui l'a envahi lors de la première révélation. Mais aussi à chaque évènement étrange comme le cheval blanc qui le visite pendant son sommeil. Intelligent, honnête qui a tendance à préférer la solitude. Il commence à s'isoler de plus belle après la mort de ses fils. Il mangeait modérément et parlait peu. Il passe le plus clair de son temps à méditer sur l'existence.

Khadija est la première femme du Prophète par contre Lui n'est pas son premier mari. Khadija Bint Khouaylid veuve deux fois, mère de trois enfants, avant d'épouser le futur Prophète, une femme noble, riche qui a un statut reconnu dans sa tribu. Très respectée à Mekka vu son statut mais aussi par ses liens de parenté avec Waraqa Ibn Nawfal, le prêtre de Mekka. Elle était avec Abou Talib la protectrice de son mari quand les hostilités de son clan ont commencé.

Son âge (40 ans pour les historiens et les anthropologues³⁷⁰, 35 ans pour Salim Bachi) indique une femme mûre, un âge qui lui a octroyé une certaine autorité dans son milieu social mais aussi conjugal. De par sa sagesse, elle est considérée comme la première conseillère de son jeune mari. Elle était la femme mûre, l'amie proche toujours à l'écoute, la mère qu'il a perdue, la conseillère trop expérimentée. Elle a fait le premier pas vers Mohammad (QSSL), ce qui montre son assurance, sa clairvoyance et sa prévoyance.

Abou Bakr est le meilleur ami du Prophète. Il avait soutenu son ami dans toutes les décisions qu'il a prises. C'est un homme noble de la famille Tâميم, la plus faible des Qourayshites, né riche pas comme le Prophète qui ne l'est devenu qu'en se mariant avec

³⁷⁰ Un documentaire de Lila Salmi en collaboration avec Malek Chebel, diffusé le mardi 28 août 2007, à 20h45 sur ARTE France, il s'intitule « Le Prophète Mahomet et les femmes ». <http://www.arte.tv/fr/Non-a-l-islamisme/A-l-antenne/1626714,CmC=1664988.html>. Consulté le 27 octobre 2009 ou <https://www.youtube.com/watch?v=i9q2g4b5nfY>. Consulté le 26/08/2016.

Partie II : Les structures dominantes dans l'(auto)biographie chez Salim Bachi

Khadija. « *Abou Bakr était un bel homme, mince, le visage clair et le front haut. Il ne porte pas son âge* » (p 19)

Il est aussi le premier homme à se convertir à l'Islam. Premier calife de l'Islam, après des hauts et des bas, les musulmans lui ont accordé le droit de prendre les rênes après le Prophète. Il faisait la paix entre Khalid Ibn el-Walid et Omar Ibn al-Khattab avec son sens aigu de la justice et son intelligence.

Il ne montre pas ses peurs, il soutient son ami malgré les dangers. Il est fidèle jusqu'à la mort de son ami. Intègre et diplomate aussi. Il partage les mêmes pensées que son ami vu les longues discussions entre eux sur les Livres sacrés, la révélation, l'exil, etc. Il a toujours marqué le pas sûr, jamais d'hésitation quand il s'agit de soutenir son ami proche

Un fort caractère qui se voit dans sa façon de gérer la situation après la mort du Prophète. Il rapporte souvent les angoisses du Prophète et il cache les siennes. Il pleure la mort de son ami en silence et honore sa mémoire en gardant sa communauté musulmane unie. Tout un travail qui demande sagesse, habileté diplomatique et une force physique et psychique.

Khalid Ibn al Walid est le fils de l'un des hommes les plus riches de Mekka du clan de Makhzoum, Walid, fils de Moughîra. Son sabre est la terreur de son ennemi et fait de lui une légende dans la péninsule de l'Arabie Saoudite.

Sa famille est la dernière avec celle d'Abou Sofîâne à s'être converties à l'Islam, lui en particulier. Considéré comme l'ennemi juré du Prophète, devenu après son allié fidèle, mettant son glaive au service du Prophète pour défendre l'Islam. Il est considéré comme le plus grand guerrier de l'époque et un grand conquérant. Il est maintenu dans les rangs de l'armée musulmane après la mort du Prophète par Abou Bakr, mais il est destitué de toutes ses fonctions après sa mort. Omar Ibn al-Khattab ne le portait pas dans son cœur et attendait la première occasion pour le montrer.

Ce conflit est installé entre les deux hommes depuis les quinze ans de Khalid Ibn al-Walid qui a été le vainqueur dans un duel face à Omar Ibn al-Khattab alors que ce dernier avait vingt ans. « *Je montais à cheval avant même de marcher. Les*

Partie II : Les structures dominantes dans l'(auto)biographie chez Salim Bachi

Makhzoum avaient à leur charge l'armement et la cavalerie de Mekka. De père en fils, nous recevions l'éducation de futurs guerriers. » (p174)

Il est connu pour sa fougue et son courage depuis son plus jeune âge. Les grands défis ne lui font pas peur. Intelligent et prudent. Son intuition lui a été d'une grande utilité pour entreprendre une guerre et en sortir vainqueur.

Il est aussi très rancunier vu les sentiments qu'il porte pour Omar Ibn al-Khattab. Il se croit tout permis vu son statut et sa force. Il n'hésite pas de faire des injustices si cela lui permettra d'assouvir ses besoins. (Puiser dans le butin de la guerre, épouser les femmes de ses ennemis, exterminer toute une tribu si ses habitants refusent de se convertir à l'Islam ...)

Il a longtemps haït les musulmans, il rejoint leur camp très tard et contribue à l'expansion de l'Islam. Il ne connaît pas la peur. Dès son plus jeune âge, il est habitué à affronter ses craintes en mettant toujours l'honneur de la famille au sommet de ses inquiétudes. « *Khalid ne craint pas la mort. Il n'a que faire de notre croyance.* » (p 348)

Aïcha est la fille d'Abou Bakr, d'une famille riche et noble, elle est devenue l'épouse du Prophète à l'âge de neuf ans après la mort de Khadija. La première vierge que le Prophète épousa. Elle était sa préférée, le Prophète choisit de rester dans sa chambre les derniers jours de sa vie et il est mort dans ses bras. Elle est accusée à tort d'adultère mais elle a été innocentée par des versets coraniques. (Coran XXIV, 11, 12,13 : Pp 342/343). Elle exigeait d'avoir tous ses droits et discutait avec son époux ouvertement. Elle était curieuse et posait beaucoup de questions.

Une fille intègre avec une forte personnalité. « *... j'étais la plus intelligente des femmes, et surpassais la plupart des hommes de son entourage* » (p 348). Elle était une fille intelligente qui ne se laisse pas faire. De nature très jalouse, elle entraînait dans une rage folle dès qu'elle apprend que son mari a pris une autre épouse. Son courage révèle une femme déterminée et non une petite fille. Elle était très attachée à son mari au point d'aller le chercher s'il tarde à lui rendre visite. Elle n'était pas appréciée par les autres épouses par ce qu'elle ne cache pas sa jalousie. Vu son jeune âge, les autres épouses la décrivaient comme « *insolente. Méchante, Bête* » (p 336). Cette jalousie est née du fait que le Prophète lui garde une place bien spéciale dans son cœur.

Partie II : Les structures dominantes dans l'(auto)biographie chez Salim Bachi

2.3. Le conflit identitaire de Khaled Kelkal

Né en 1971 à Mostaganem, il émigre en France en 1973, soit 2 ans après sa naissance. Il a basculé au lycée La Martinière de Lyon et fut incarcéré pendant six mois, libéré sous surveillance judiciaire. En 1991, jugé et condamné par le tribunal correctionnel à deux ans et demi ans mais en faisant l'appel, la cour l'a condamné à quatre ans de prison ferme.

Selon le proverbe « *l'oisiveté est la mère de tous les vices* », l'individu avec un esprit libre, donne l'occasion au diable de lui dessiner une trajectoire pas souvent appréciée par le commun des mortels, ni cautionnée par la bonté divine. Khaled, en 1995, commet plusieurs actes terroristes qui ont perturbé la vie paisible des français. Traqué et poursuivi pendant plusieurs mois, puis interpellé le 29 septembre à Vaugneray. Comme Mohammad Merah³⁷¹, le jeune ne voulant pas se rendre, il s'est fait fusiller sous la projection des caméras des chaînes françaises.

Dans le roman *Moi, Khaled Kelkal*, Salim Bachi se penche sur la vie, les pensées intimes et les rêves mais aussi les angoisses et le mal être d'un jeune algérien de 24 ans. Khaled Kelkal vivant en France entre deux cultures, celle de la cité d'un côté, inculquée par son entourage et la culture française d'un autre apprise à l'école. Il est immédiatement rejeté au lycée pour son physique d'étranger et ses habitudes. Deux mondes différents qui créent un choc culturel dans son esprit le fragilisant avec le temps. Son malaise génère des interrogations le troublant de plus en plus.

Dans le *Dictionnaire de l'altérité et des relations interculturelles*, cette relation est introduite ainsi :

La mouvance des représentations inscrit la construction identitaire dans une tension entre continuité (fidélité à des traditions, transmission d'une mémoire collective) et rupture (questionnements, crise). Dans l'histoire des individus et des collectivités, on observe toutefois des phases de figement (momentané) des processus à un moment et dans un contexte donnés, converger vers des identifications institutionnelles, religieuses, ethniques ou territoriales que d'aucuns ne manqueront pas d'exploiter à des fins politiques³⁷²

³⁷¹ Cf. Partie I, Chapitre 3, p 152.

³⁷² FERREOL, Gilles & JUCQUOIS, Guy, *Dictionnaire de l'altérité et des relations interculturelles*, p 157, ARMAND COLIN, Paris, 2003.

Partie II : Les structures dominantes dans l'(auto)biographie chez Salim Bachi

Cette quête continue d'une identité perdue trouve sa voie dans l'entente et l'harmonie d'une institution ou dans le patriotisme mais trouve surtout la sérénité et le réconfort dans la religion. Cette dernière offre un refuge aux individus et aux collectivités en phase de rupture avec leur monde et d'immobilisme face à l'inconnu. Sa fierté et sa différence l'ont poussé dans la voie de l'Islam radical cherchant une identité, un foyer et un soutien moral surtout. Il a appris l'arabe et a lu le Coran en prison pendant son incarcération.

Son père était un salarié exemplaire mais il fut licencié. Sa mère et son père tentent de le sauver de ses tourments en l'envoyant en dernier recours en voyage à Mostaganem « *je me serais suicidé s'il n'y avait pas eu ce dernier voyage à Mostaganem, poussé par mon père et ma mère, ils voulaient que j'échappe aux émanations délétères de la cité* » (p 112)

Une colère incommensurable le rongait de l'intérieur car il était victime d'une injustice. Ses efforts non reconnus freinent son élan pour entreprendre des études supérieures. « *ces sentiments mêlés d'amour et de haine, de rejet et de désir d'appartenir à ce qu'il fallait bien appeler l'élite du lycée La Martinière, rencontrèrent l'humiliation lorsque je fus insulté par des flics* » (p 47)

La mort pour lui n'est pas la fin mais une délivrance de ses maux, de son humiliation et celle de ses proches par sa faute (surtout son père). Il perdit ainsi son humanité et tua sans scrupule, la couleur et l'odeur du sang ne l'écœurait plus. Aucun remord ni doute n'est détecté chez le personnage :

...je n'étais jamais parvenu à entrer dans une histoire comme une forêt, abandonnant toute réalité pour m'enfoncer dans les sous-bois de l'imaginaire, me laissant envahir par le doute, le mystère, la crainte d'une rencontre inattendue... je restais sur le seuil. Mon royaume est de ce monde. (p 98).

L'image décrite par l'auteur constitue une image archétypale formée dans l'esprit de toute une génération, voire toute une communauté. La vie pour ces personnes est devenue un processus de fuite continuelle de la réalité, trouvant refuge dans le royaume de l'imaginaire. Ce dernier gère les différentes représentations de l'individu permettant ainsi la création d'un monde nouveau mais un monde à l'image d'une communauté dans laquelle cet individu a vécu.

Partie II : Les structures dominantes dans l'(auto)biographie chez Salim Bachi

3. Les structures dominantes dans *Tuez-les tous*

C'est le troisième roman de Salim Bachi, publié en 2006. Il se compose de trois parties intitulées dans cet ordre : L'éternel retour, Le roi des oiseaux, Le retour de l'Éternel. Chaque partie sera divisée en trois selon le classement isotopique de Gilbert Durand. Un graphique (Figure 3) illustre les taux de structures dans le roman. Ces taux permettent de cerner les structures dominantes dans son écriture. Cette analyse permettra de dégager l'imaginaire de l'auteur et par la même occasion découvrir de quel imaginaire collectif s'inspire-t-il ? Pour cerner cet imaginaire, nous avons comme support ce texte, la première expérience d'une écriture à caractère biographique.

3.1. L'interprétation des titres

Tout d'abord, le titre du roman constitue une réplique qui date du XIII^e siècle : « *Tuez-les tous, Dieu reconnaitra les siens* » d'Arnaud Amaury, l'abbé de Cîteaux qui s'est donné pour mission de ramener les Cathares à la vraie foi lors de la croisade contre les Albigeois. Outre le titre du roman, d'autres titres s'imposent pour introduire chaque partie.

L'éternel retour est le titre de la première partie qui introduit l'état d'esprit du personnage et son éternel retour aux sources : ses origines, son pays, sa famille, etc. L'éternel retour est un concept développé par Nietzsche qui consiste à accepter le réel tel qu'il est en se réconciliant avec le monde. Les rois des oiseaux est un titre, de la deuxième partie en l'occurrence, qui renvoie à l'histoire de Farid El Attar, une mise en abyme de tout le livre, une ancienne histoire qui raconte celle des terroristes, représentés en l'image des oiseaux qui volent pour rencontrer Dieu ou leur destin. Ils finissent tous par connaître la chute vers les ténèbres et la seule lumière qu'ils rencontrent non pas celle du reflet des miroirs mais celle des vitres du *World Trad Center* en explosant sous le crash des avions.

Le retour de l'Éternel, à savoir le titre de la troisième partie, met le personnage dans une situation de doute face à ses actes et face à l'Éternel. La voie qui le mène vers la lumière dénote la précipitation de l'avion sur les miroirs des deux tours, mais elle est aussi la connotation de la face de Dieu, de la lumière à la fin d'un tunnel. Cette partie introduit aussi le conflit intérieur du personnage qui se déchaîne face à ses actes. Ce conflit qui sème le doute quand les innocents sont tués au nom de Dieu, au nom de la religion et au nom du Prophète.

Partie II : Les structures dominantes dans l'(auto)biographie chez Salim Bachi

L'étude est consacrée aux structures de l'imaginaire selon Durand. Ces structures sont réparties en deux régimes. Un régime Diurne et un régime Nocturne. Le graphique de la figure 3 montre une prédominance des structures *schizomorphes* qui sont les seules structures du régime Diurne, quand les deux autres structures font partie du régime Nocturne. Dans cette perspective, le commentaire des structures illustrées dans le graphique visera les structures dans chaque régime.

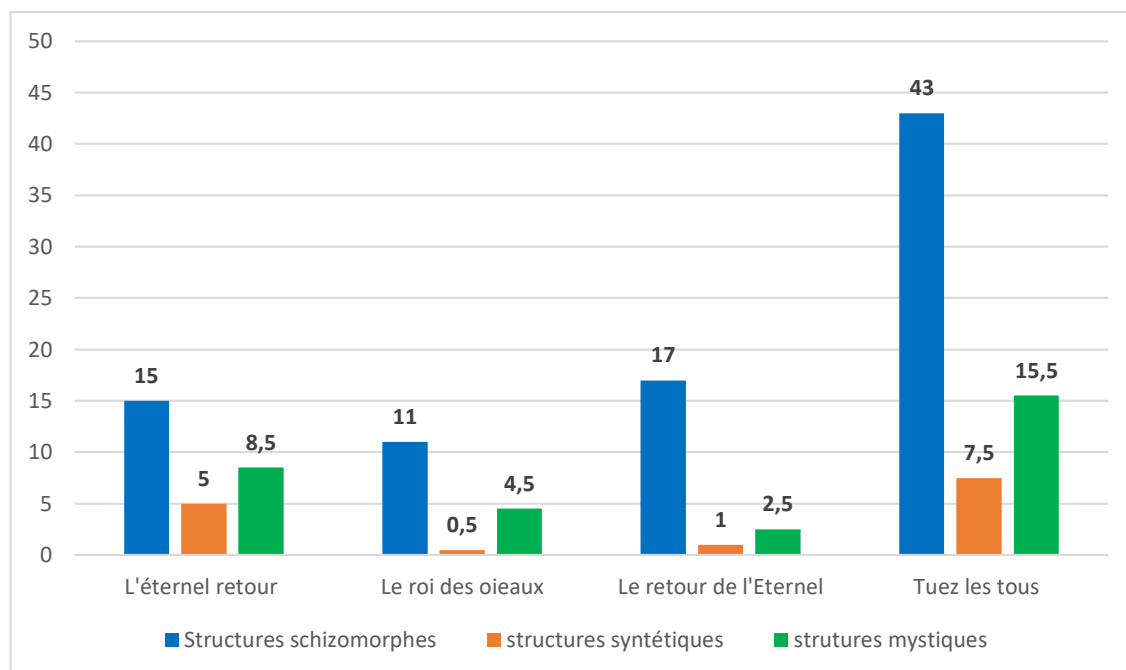


Figure 3 : Les structures dominantes dans les trois parties de *Tuez-les tous*

3.2. Le régime Diurne dans *TLT*³⁷³

« Je relevai la tête ; L'horizon était barré par banc de nuages noirs [...] semblait mener vers le cœur même d'infinies ténèbres » JOSEPH CONRAD. Dès l'épigraphe, les structures *schizomorphes*, du régime Diurne, sont mises en place par les symboles nyctomorphes et chthoniens (nuages noirs sombre, confins de la terre, le cœur même d'infinies ténèbres). La chute à travers l'image de la pluie est le centre de la citation de Joseph Conrad.

3.2.1. *L'éternel retour*

La première partie du roman annonce dès le titre la conception philosophique qui se traduit par la mise en œuvre des contradictions et des dualismes. L'éternel retour, une

³⁷³ *TLT* : *Tuez-les tous*

Partie II : Les structures dominantes dans l'(auto)biographie chez Salim Bachi

notion transmise par Nietzsche, prêchant la réconciliation avec le réel, en acceptant le présent tel qu'il se présente. Vouloir éternellement ce présent, c'est ce qui introduit l'opposition entre l'idéal et le réel. La réconciliation avec le réel permet de devenir un fragment de l'éternité parce que le moment présent n'existe que par rapport à un passé ou à un futur, niant toutes les illusions qui installent l'idéalisme et chassent les regrets. Ce désir de vivre le présent éternellement n'est en aucun cas dans le but de se retrouver dans un monde idéal, qui n'existe d'ailleurs pas vu la perte graduelle des valeurs à travers le temps, mais revivre le présent pour augmenter la puissance de l'homme et le rendre meilleur, en étant indépendant (des valeurs, de la foi, etc.)

Le régime Diurne honore quatre structures quand c'est le double pour le régime Nocturne. Ces structures se révèlent à travers un nombre défini d'images et d'archétypes. Les structures *schizomorphes* se dégagent à travers l'antithèse qui met en œuvre un dualisme, les images en couple, souvent en opposition. « *Pendant que le jour entrainait dans la nuit et la nuit dans le jour, le vivant dans le mort, le mort dans le vivant* »³⁷⁴ (p 15) Ce dualisme persiste dans l'écriture de Salim Bachi à travers une autre image celle de la chute. « *Les cours de pilotage ?* » (p 14). Une vision qui renvoie au vol, à l'élévation mais l'avion finit par s'écraser sur les tours du *World Trade Center*, la chute était inévitable.

L'eau est le premier miroir qui peut refléter l'âme, cette image peut être sombre et profonde comme aussi claire et lumineuse. C'est le reflet du doublement d'une conscience qui sombre dans le doute, dans laquelle deux faces se heurtent : un côté semble être pour la chute et l'autre côté qui se demandait toujours si c'était la bonne décision. L'idée du gigantisme se traduit dans l'exemple suivant : « *je deviendrai grand, très grand* » (p14)

« *...des errants brulants dans la nuit noire* » (p 19). Aux Indes, la nuit noire, apparentée à Kâla (la couleur noir), proche dans la prononciation de Kali, l'épouse de Shiva³⁷⁵, la déesse de la mort, une divinité redoutable dans la croyance hindouiste. L'ère de Kali-Yuga : « l'âge des ténèbres ». L'adjectif « noire » ajouté à la nuit accentue le symbole nyctomorphe. L'errance dans un endroit brûlant suggère la descente en Enfer. La représentation insistante sur sa damnation est accompagnée de sa perte de son chez

³⁷⁴ Al Imrane, 27

³⁷⁵ L'un des trois grands dieux de l'hindouisme avec Brahma et Vishnou. Il symbolise les forces de destruction, particulièrement le temps qui annihile tout et fait œuvre de régénération.

Partie II : Les structures dominantes dans l'(auto)biographie chez Salim Bachi

soi. La couleur noire met en valeur l'image de la nuit, des valeurs négatives qui ouvrent une porte à la dépression chez les psychologues. L'obscurité est source d'angoisses, de perturbation, mais elle représente aussi le symbole de la culpabilité, le péché, le jugement et l'enfer.

« *La boîte comptait plusieurs étages et autant de bars illuminés ; et de la musique, furieuse, comme en enfer. Il aimait ça, la musique de la démence* » (p 22). L'enfer, la démence sont la représentation par excellence du monde tellurique et ses ténèbres. L'effet de l'antithèse s'apparente aux étages illuminés lançant le monde aérien et sa lumière face au monde sous terrain et ses ténèbres. La contradiction rassemble souvent plusieurs figures « ... *le monde des vivant, ni au paradis, ni en enfer, ni maures, ni juifs* » (p 33). Une représentation qui rassemble le monde des cieux et le monde souterrain, celui de la lumière en opposition aux ténèbres.

Le personnage cherche l'immortalité par son acte immonde. Une immortalité ornée de puissance et de gloire, marquée d'incrédulité. Son acte demeure éternel et fais couler tant d'encre pendant des années quant à lui et ses compagnons « *deviendraient les hôtes du Feu* ». Mais selon certaines traditions, indiennes entre autres, le feu est le meilleur purificateur de l'âme, celle des bourreaux et celle des victimes du point de vue du personnage.

« *Faux. Complètement faux, Seigneur. Tout le monde regardera nos avions.*» (p34) L'image de l'avion valorise la représentation de l'ascension dans le régime Diurne. La pureté morale se trace à travers le vol, ajoutant à cette sensation la puissance. L'aile réelle ou artificielle comme celui de l'avion constitue une bonne figure de l'élévation spirituelle. L'utilisation des avions, symboles de puissance et de pureté, dans un acte terroriste, marque une certaine contradiction dans la conception de la morale.

Elle avait porté plainte pour abandon et fraude. Mariage blanc. Ou noir, selon l'angle de vision, le prisme regardant. En ce temps-là c'était possible, ça l'est toujours d'ailleurs. Il avait fui pour ne pas se retrouver dans un sinistre cachot de la ville lumières éteintes avant son renvoi définitif dans le néant. (p 43)

« *Mariage blanc. Ou noir* », « *ville lumières éteintes* » annoncent le fond de l'antithèse qui forme les structures *schizomorphes*. Même quand le temps change, certains faits perdurent. La fuite est au centre de cet extrait ; pas en l'image de la fuite du temps, mais en l'image du protagoniste qui fuit la femme tyrannique, la prison et surtout le néant.

Partie II : Les structures dominantes dans l'(auto)biographie chez Salim Bachi

La hauteur et le gigantisme sont toujours de mise dans les structures *schizomorphes* à travers une imagination qui reprend les hauts lieux comme les collines, les montagnes : « *ils grimpaient les monts et les cols enneigés* » (p 60). Haut, froid et blanc, les représentations parfaites du régime Diurne en paradoxe avec bas, chaud, noire. Dans une perspective de présentation de ce régime, des valeurs négatives sont mises en évidence pour mettre en valeur les valeurs positives (le ciel/l'enfer, le froid/les flammes, lumière/ténèbres). Toute ascension suppose une chute, et dans ce roman l'avion est au centre de l'histoire mais aussi l'ascenseur qui monte pendant que le personnage s'étouffe, ayant conscience que sa chute est imminente. C'est dans ce sens que l'antithèse est exploitée souvent par l'auteur dans son roman. L'auteur introduit son intérêt pour la puissance et la gloire qui l'accompagne « *leur génération est une génération d'impuissants. Ils étaient les enfants de la puissance* » (p 60). L'auteur rapproche les images positives et négatives qui ont leur place dans le tableau du classement isotopique des images de Durand.

L'image de l'oiseau introduit le symbole thériomorphe, l'image de l'ascension et de la légèreté mais aussi celle de la Destinée. À toutes ces images s'ajoute celle du spectre qui illustre un des schèmes diaïrétiques. L'image du spectre illustre la lumière, l'ascension et la puissance aussi, les archétypes essentiels qui forment les symboles diaïrétiques. « *Le seigneur Hamlet est hors de ta sphère* » (p 28), cette dernière accentue la représentation du gigantisme dans le régime Diurne. S'ajoutant à cette représentation les schèmes verbaux : repousser et tomber dans une mélancolie, qui tracent le chemin non pas d'une descente mais d'une chute. L'antithèse est introduite dans l'exemple suivant : « *Rien qu'il n'aime mieux que l'émancipation des esclaves, et rien qu'il ne hâisse plus que le divorce* » (p 30), opposer à la fois l'amour et la haine dans une seule expression permet de s'accrocher à des pensées antithétiques.

Au début, ils avaient du mal à le suivre, mais Khalid l'avait pris en sympathie et l'avait protégé, étendant sa *bay'a* sur sa personne car il se doutait qu'il ne fallait pas toucher à un seul de ses cheveux ; il était le plus sûr et le plus fort de ses guerriers bien qu'il ne fût pas d'une grande orthodoxie. (p48)

L'auteur s'imprègne des images du régime Diurne dans ce passage. Le personnage se dote d'une mission qu'il doit la réaliser. Une réalisation qui fera de lui un héros dans les yeux des siens. Ce héros est soutenu par une mère redoutable qu'est l'Organisation, il

Partie II : Les structures dominantes dans l'(auto)biographie chez Salim Bachi

doit lui obéir au doigt et à l'œil pour établir l'ordre dans un monde idéal. L'image du guerrier suppose la présence des armes. Le héros sauveur, la mère redoutable, les armes sont autant de représentations qui valorisent ce régime.

3.2.2. *Le roi des oiseaux*

La deuxième partie est intitulée "Le roi des oiseaux", une histoire qui a marqué l'imaginaire populaire oriental avec l'histoire d'Attar. Cette même histoire que le personnage raconte à une inconnue forme la mise en abyme du roman. Une indication implicite à un acte abominable dans l'espoir de rencontrer Dieu. A la fin, il ne rencontre que son reflet dans un miroir multiplié à l'infini, représentant ses actes qu'ils ne seront attribués qu'à lui.

Les structures *schizomorphes* prennent forme dans cette partie à travers la présence incontestable des symboles thériomorphes, nyctomorphes et diairétiques. Ces symboles s'appuient sur l'antithèse et la représentation du gigantisme aussi bien que l'image du héros sauveur.

Les symboles thériomorphes sont bien évidents surtout avec l'image de l'oiseau cité vingt-huit fois dans cette partie. Il représente la destinée, associé au noir renvoie à un destin sombre dans la plupart du temps où le risque de chuter est très probable. « ...son corps d'oiseau noir, il la regardait sans pouvoir la toucher. » (p 68)

Il lui dit, je vais te raconter une histoire, elle lui dit, je t'écoute, il lui dit, il était une fois un oiseau, le roi des oiseaux, et tous les autres s'étaient rassemblés, tous oui, tous les oiseaux de la création alors elle l'interrompit pour lui annoncer qu'elle aimait les oiseaux, comme dans le film, ajouta-t-elle, espiègle il ne comprit pas puis il se souvint, oui, comme dans le film, finit-il par répondre, mais ils n'étaient pas effrayants, il ne voulaient de mal à personne ces oiseaux-là, ils étaient pacifiques et lui ne l'était pas mais cela il préféra le taire et poursuivit son histoire d'oiseaux partis en quête du roi des oiseaux, rassemblés dans les cieux, parcourant les cieux à la recherche de l'oiseau roi, qui finalement les reçut dans son palais aérien, son palais vide il reçut les derniers survivants, puisque la plupart étaient morts en voyage (p 72)

Cette histoire est une mise en miniature de l'histoire du personnage. Il se compare lui et ses amis aux oiseaux qui vont à la recherche de la face du roi des oiseaux, ils périrent tous en route. Ils n'étaient pas pacifiques comme ceux de l'histoire d'Attar mais ils cherchaient à faire du mal. Ils se dirigent vers un palais aérien, l'image par excellence des

Partie II : Les structures dominantes dans l'(auto)biographie chez Salim Bachi

hauteurs visées par les structures *schizomorphes* mais aussi une métaphore au paradis qui s'élève au ciel contrairement à l'enfer. «... *voici le roi des oiseaux, et il s'inclina devant lui pendant que dans les miroirs le plus vieil oiseau de la création regardait peu à peu son image disparaître et mourir* » (p 74). La fin de l'histoire indique qu'il est conscient de sa chute, que la fin approche. Quant à l'image du miroir, elle met en valeur l'archétype du reflet du doublement. Le miroir rassemble ainsi les deux revers de la personnalité (le bon et le mauvais, le bien et le mal) le jour du jugement dernier. Il est la représentation de la conscience par excellence.

Le vol des oiseaux est comparé à celui de l'avion. Le personnage donne des détails qui renvoient directement aux attentats du 11 septembre. Le nombre exact de ses compagnons, les engins exploités et leurs destinations sont bien détaillés dans le passage suivant :

... lui comprenait ce qu'il avait voulu dire, et il poursuivait en lui racontant qu'ils n'étaient plus que douze à l'arrivée dans le palais lumineux du roi. Ils seraient dix-neuf eux, demain, quand ils prendraient les avions, pas plus, il le savait alors, lui demanda-t-elle, ils sont arrivés dans le palais et ont demandé à être reçus par le roi en personne, le plus bel oiseau de la création oui c'est exactement cela, et ils attendirent longtemps le chambellan du roi, un oiseau au corps noir comme le tien et elle se mit à rire (p73)

L'image de l'oiseau au corps noir symbolise une destinée macabre, renforçant les symboles nyctomorphes (fil noir, du veau d'or noir, la vision noire du fœtus, des traces rouges et noires, un placard sombre et noir).

Les symboles diaïrétiques se résument en deux exemples dans cette partie. Ils marquent la séparation des êtres et des destinées « ... *et il ne parvenait pas à la circonvenir comme si un abîme les séparait, un abîme qu'il avait lui-même creusé, et il s'éloignait d'elle puisqu'il était au nombre des injustes* » (p 69) «...*et pourtant, en contradiction, son esprit ne parvenant plus à séparer un fil blanc d'un fil noir* » (p 81) Cet exemple favorise le schème de la séparation tout en introduisant l'antithèse à travers le fil blanc et le fil noir (Vache, 187). Deux contradictions se tracent dans la tête du personnage tout en se référant au texte sacré qui désigne l'approche du mois de ramadan. Le narrateur qui n'est autre que le personnage n'arrive pas à faire la différence entre le Bien et le Mal, le bon du mauvais acte

Partie II : Les structures dominantes dans l'(auto)biographie chez Salim Bachi

... comme toutes les femmes de son pays en élevant leurs fils dans le culte de la force et de la virilité pendant qu'elles émasculaient leurs pères, écrasaient leurs filles devant leurs frères, ces véritables pachas élevés par ces salopes de mères dont les filles filaient droit pendant que les fils grandissaient entre ces mères puissantes et ces pères ne sachant quel rôle tenir entre Œdipe et Jocaste, entre la maman et la putain [...] il avait grandi avec la volonté de la puissance et l'absence virile pour la concrétiser et il y avait eu ce putain d'enfant de salaud de Saoudien avec sa gueule d'apôtre efféminé, tout à la fois mère et père [...] alors ils s'étaient aveuglés pensant rejoindre la lumière (p 82)

L'image de la femme fatale est bien décrite dans ce passage à travers l'image de la mère cruelle élevant un fils dans l'ignorance des bras chaleureux d'une femme, une mère soit-elle ou une épouse. L'idée de la puissance et de la supériorité de l'homme sur la femme le conduit directement chez les prédateurs qui cherchent des proies fragiles. Ces derniers, croyant rejoindre la chaleur douce de la lumière, ils tombent dans les feux des ténèbres. Ils se lient étroitement au premier venu, pourvu qu'il leur montre la voie vers la grandeur, la force et la puissance.

3.2.3. *Le retour de l'Éternel*

La même domination persiste dans cette partie comme dans les deux autres. Les structures *schizomorphes* continuent de prendre de la place dans l'écriture de Salim Bachi.

Ziad aimait la vie plus que Dieu et continuait à voir son épouse, n'étant pas séparé, le serpent tenu à l'écart des arbres Gog et Magog —, le suivait en enfer, mais c'était encore un enfant, et il n'estimait pas tout à fait la valeur écrasante de l'acte qu'ils se préparaient à commettre. (p127)

Les symboles thériomorphes dans la troisième partie se concrétisent avec l'image du serpent. Ce dernier est associé au changement de peau dégageant trois symboles : la transformation temporelle, la fécondité et la pérennité ancestrale selon les structures de l'imaginaire de Gilbert Durand. Dans la culture chinoise, cet animal représente le renouvellement de la vie, la fécondité s'apparente au mythe de l'éternel retour assurant la pérennité ancestrale. Bête chtonien et funéraire qui détient les secrets du monde souterrain, associé souvent au péché originel en compagnie de la femme causant l'expulsion du Paradis. L'extrait raconte cet épisode en mentionnant les arbres (Gog et

Partie II : Les structures dominantes dans l'(auto)biographie chez Salim Bachi

Magog) qu'il est primordial d'éviter. Du Paradis à l'enfer, le chemin est tracé dans cet exemple.

L'antithèse s'ancre toujours avec l'idée de la mort, le thème dominant dans l'écriture de Salim Bachi « *il comprenait les versets sur les **vivants** et les **morts** » (p 108) ainsi que lumières éteintes. Une vision pessimiste dégageant les symboles nyctomorphes « *tu fais pénétrer **la nuit** dans **le jour** et tu fais pénétrer **le jour** dans **la nuit** » (p 108). Un autre exemple de l'antithèse prend en charge d'autres symboles des structures *schizomorphes* : les symboles diaïrétiques : « " *car le Jour où chaque homme trouvera présent devant lui ce qu'il aura fait de **bien** et ce qu'il aura fait du **mal**, il souhaitera qu'un long intervalle le sépare de ce Jour*"³⁷⁶ » (Pp 125/126) Ce verset annonce la contradiction du bien et du mal tout en illustrant la séparation de l'homme du jour du jugement dernier.**

L'idée même de la grandeur est attribuée à l'acte du personnage. Elle vise un acte héroïque mais il s'avère lâche et immoral. Le personnage lui-même doute de son grand dessein. Le personnage doute fort que son acte puisse l'élever au rang quand il ne fait que se soumettre au plus fort.

3.3. Le régime Nocturne dans *TLT*

Un régime qui compte deux types de structures, quand le premier ne compte qu'un seul. Dans notre analyse, nous tâcherons de prendre en considération en premier lieu les structures chacune à part, ensuite nous pourrions additionner les deux composantes du régime pour le faire valoir. Une opération qui touche les trois parties du livre

3.3.1. *L'éternel retour*

L'historisation : ce concept englobe des lieux, des guerres, des personnalités, des événements qui ont marqué l'Histoire d'une manière ou d'une autre. « *Un sale type sans histoires et sans Histoire* » (p 14) suppose une quête, celle d'une identité perdue au fil du temps. L'Histoire est mise en œuvre dans le roman à commencer par le conflit politique en Palestine et la décennie noire en Algérie. Dans un souci synthétique, plusieurs périodes sont mises en exergue. Bachi traverse les siècles dans ce passage, il fait allusion à la seconde guerre mondiale comme à l'époque où les juifs cohabitaient avec les musulmans

³⁷⁶ Al Imran, 30

Partie II : Les structures dominantes dans l'(auto)biographie chez Salim Bachi

et les chrétiens. Cette représentation cyclique de l'éternel retour trace un peuple qui a connu la gloire aussi bien que la chute par intermittence.

« ... la mort courait dans le monde comme une nouvelle à la mode. L'Afrique. Le Rwanda. Le Vietnam, le Cambodge. Le Liban, l'Algérie, le Chili, l'Argentine, La Tchétchénie » (Pp 16/17). En lançant seulement des pays qui ont connu des guerres, des guerres civiles ou des colonisations, la représentation a suffi largement pour relever celle de l'Enfer.

Le verbe « danser » stipule des gestes rythmés, érotiques dans la plupart. Ce schème révèle dans l'écriture le symbole cyclique. Quant à la musique, c'est *Public Enemy* qui la révèle. L'auteur identifie son personnage comme étant un membre du groupe *Public Enemy*, un groupe de hip hop formé en 1982, connu pour sa prise de position politique, critiquant les médias et défendant la communauté afro-américaine. Le nom du groupe est anglais, devient Ennemi public si nous le traduisons, or le personnage est vraiment un danger public qui menace toute une population.

Comme la musique est déchainée, elle n'est certainement pas douce, mélodieuse comme dans les structures *mystiques* du régime Nocturne. Elle représente la répétition, le son à un rythme régulier accentue par-là les symboles rythmiques des structures *synthétiques*.

"Ô Adam habite avec ton épouse dans le Jardin, mangez de ses fruits comme vous voudrez, mais ne vous approchez pas de ces arbres"³⁷⁷ — les deux tours figuraient dans son esprit les deux tours figuraient les deux arbres— "sinon vous serez au nombre des injustes"³⁷⁸ (p 32)

L'image de l'arbre introduit un des symboles cycliques. Cette représentation insiste sur l'ascendance et la descendance qui forment un cycle de reproduction à travers le temps. L'arbre et les fruits constituent la résurrection à travers une nouvelle naissance. L'espérance d'une nouvelle vie et d'une régénération. C'est l'archétype par excellence de la séparation, même provisoire. Le symbole de l'arbre passe d'un archétype circulaire à un archétype synthétique se libérant ainsi du schème de l'éternel retour pour laisser la place à une signification messianique.

³⁷⁷ La Vache, Verset 35.

³⁷⁸ Ibid.

Partie II : Les structures dominantes dans l'(auto)biographie chez Salim Bachi

La danse et la musique sont toujours de mise dans avec le rythme et la redondance (concordait, brûlait, épousait les vagues de danseurs). Ces images décrivent la danse et la musique comme une scène animée et vivante, mettant en œuvre la figure de style telle que l'hypotypose tout en systématisant les contraires (vêtues dévêtues)

La musique lui tapait sur le système. Il ne boirait pas plus d'un verre. La main devait être sûre, implacable. Et la tête froide, un crâne Hamlet, un crâne, excellemment, ma foi, comme le caméléon, il mangeait de l'air et était gavé de promesses. Ce n'était pas comme ça que vous engraissez des chapons ? (p23)

Le rythme de la musique ne charme pas souvent le protagoniste, en particulier dans ce passage. Un crâne Hamlet avec une main sûre pour décrire un personnage troublé émotionnellement mais va droit à son but. Une image qui régit la systématisation des contraires. Tout en étant perturbé psychiquement, le personnage garde l'esprit éveillé pour accomplir ses tâches d'une main sûre et implacable. Dans la même perspective, une association très subtile de la promesse et de l'air met en œuvre aussi cette systématisation des contraires. Une promesse doit être respectée et mise à un degré très élevé (dans l'air) par son importance. Mais elle peut aussi être considérée comme légère avec cette association. La seconde est la plus probable, en y ajoutant manger de l'air et gaver de promesses. Deux représentations qui révèlent ce rapprochement de ce qui est important et futile, élever et léger, équilibrer et perturber à travers l'image du caméléon.

Et c'était bien ce qu'il allait faire demain, se jeter dans le brasier pour que le monde entier, horrifié par son acte, contemple son incrédulité. Il deviendrait ainsi l'instrument damné de Dieu. Il briserait l'orgueil de l'Amérique pour quelques siècles. [...] Il commençait à oublier. Il n'étouffait plus Il savait, la maladie pouvait être vaincue par une jouissance infinie. De cela Dieu ne voulait pas entendre parler, sauf pour les aveugles. Et lui, demain matin, garderait les yeux ouverts quand il lancerait le Boeing 767 de la compagnie American Airlines sur les deux tours les plus orgueilleuses de l'humanité. Les yeux grands ouverts (p 27)

Les informations qui concernent le détournement de l'avion, de quelle compagnie aérienne s'agit-il et pour détruire quel orgueil (Boeing 767, American Airlines, les deux tours) ornent la fin de ce passage. L'auteur, dans une description animée et frappante, introduit l'hypotypose future. Une figure qui marque la maîtrise du temps en indiquant ce qui va se passer dans un futur proche ou lointain. L'auteur raconte l'Histoire dans son histoire en imaginant les plans diaboliques qui se tramaient à l'époque pour un objectif

Partie II : Les structures dominantes dans l'(auto)biographie chez Salim Bachi

bien déterminé, atteint selon la suite qui n'est pas racontée dans ce roman mais à travers les médias.

Et dans un processus de systématisation des contraires, l'auteur assemble des termes contradictoires tels que : innocents et coupables, Khalid entre croyant et mécréant, le faux et le vrai Prophète (le Saoudien et le Prophète). Pour insister sur l'historicité de son écriture, l'auteur souligne cette collaboration entre la CIA et les saoudiens pour des raisons officielles et officieuses qui visent l'argent et le pétrole³⁷⁹.

Quand les structures *schézomorphes* avantagent le gigantisme, les structures *mystiques*, au contraire, donnent plus d'importance à la mise en miniature, ce que Durand nomme gulliverisation : rue étroite, une once d'âme. Le chemin de la vérité est sombre quand la vérité n'éclaire plus personne. Une litote qui en dit long sur les forces fournies pour dissimuler la vérité au point que le chemin vers elle devient de plus en plus étroit. Des jeunesse entières sont perdues pour avoir perdu le droit chemin.

La persévération est une des structures *mystiques*. Elle apparaît surtout en insistant sur la négation : elle ne voulait pas de sa progéniture, Ils n'avaient rien, pas de travail, elle ne voulait pas l'épouser. «... *ne reconnaissait pas dans son œil l'amour sous la folie* » (p 35) une antiphrase qui renvoie à *Hamlet* de Shakespeare. En peu de mots, la représentation de deux états différents ou peut être identiques : l'amour et la folie. Cette dernière est la conséquence de l'amour parfois quand le contrôle de soi disparaît et met l'amoureux dans un état second.

Les structures *mystiques* sont mises en évidences à travers la litote dans l'exemple suivant « *il renonçait au combat dans la voie de Dieu ou du Diable* » (p 60), le personnage n'est plus sûr de sa voie. Les signes ne sont plus aussi évidents qu'au début et plus le temps avance vers le moment fatidique, plus le doute s'installe et étend sa toile. «... *il ne distinguait plus un fil blanc et un fil noir* » (p 16), cet exemple, associé aux exemples précédents, dégage ainsi l'antiphrase qui met le personnage principal aux antipodes du personnage pieux, mais aussi du protecteur d'une doctrine. Cette inversion du sens se distingue à travers le blanc et le noir, d'abord symbolisant le Bien et le Mal, ensuite une référence coranique (Vache, 187) qui renvoie au mois de Ramadan ; une présentation

³⁷⁹ Cf. Partie II, chapitre 2, Pp 217/218. BACHI, Salim, Op.cit., 2006, p 26

Partie II : Les structures dominantes dans l'(auto)biographie chez Salim Bachi

aussi du personnage qui a perdu le bon chemin pour s'égarer dans les méandres des différentes croyances.

Le même schéma d'analyse se trace pour la partie intitulée "Le roi des oiseaux", mettant en exergue ce qui constituent les structures *mystiques* et *synthétiques* du régime Nocturne.

3.3.2. *Le roi des oiseaux*

Les images du régime Nocturne mises en valeur dans cette partie se résument dans les symboles cycliques et rythmiques ainsi que les symboles d'inversion et d'intimité.

Dans le passage suivant, la vie cyclique se concrétise avec les images telles que l'automne et les saisons. Des moments dans le temps qui reviennent constamment :

...et l'emportaient dans leur tourbillon comme quand il avait tiré la chasse et que les débris de la carte Master s'étaient mis à tourner avec les Indiens et leur saison préférée, voilà l'impression qu'il eut, celle de tourner dans sa bouche ouverte yeux clos pendant l'automne de son âme ; et il avait eu peur, pour la première fois depuis longtemps, il avait eu peur. (p 68)

Les images de jardins, fruits, arbres constituent aussi des représentations imposantes dans les structures *synthétiques*. Ces dernières ne sont pas aussi conséquentes que les structures *mystiques*, une demi-colonne pour les premières structures face à quatre et demie pour les secondes.

« ... et il imaginait l'effet que ça produirait, ou plutôt n'osait l'imaginer et préférait se répéter les versets qu'il aimait pardessus tout, lui qui ne désirait rien, non rien » (p 69). Une persévérance qui se reflète à travers la négation de l'ignorance, associée au savoir. La négation du négatif indique une inversion des valeurs. « ... l'horreur avait pris le pas sur le plaisir que cela lui procurait au début. alors tu ne peux pas. je ne peux plus, plus de cette manière. il n'y en a pas d'autre et elle avait raison, il n'y en avait pas d'autre » (p83). Le fait de nier le caractère bénéfique du désir constitue une contradiction qui nie déjà le caractère maléfique par le fait même de l'associer à la répugnance. Cette double négation accentue la représentation de l'emboîtement quand une idée est à l'intérieur de l'autre gérant à la fois deux expressions. L'impuissance de l'homme ne compte pas seulement son impuissance sexuelle mais aussi son incapacité à renoncer à son destin.

Partie II : Les structures dominantes dans l'(auto)biographie chez Salim Bachi

« Il avait refermé la porte de la chambre en se demandant pourquoi il avait tenu à ne pas être seul ce soir, même s'il n'avait jamais réellement ressenti son existence, une ombre parmi les ombres qui l'entouraient depuis des mois. » (p 87) L'intimité et la sécurité se trouve dans un lieu renfermé où le personnage peut se protéger des âmes perdues à jamais dans l'ombre des ténèbres. « ... elle grimaçait, sordide, pendant que les portes se refermaient, les unes après les autres, se refermaient et l'abandonnaient dans son bain, si près de mourir, si las qu'il ne demandait plus rien d'autre, espérant que le passage se ferait sans douleur » (p 96). Le confinement n'est pas seulement un lieu de sécurité mais aussi un lieu d'abandon. La mort est souvent souhaitée après un abandon pour installer un climat sans douleur. Les symboles d'inversion se présentent dans le fait d'échanger la vie présente contre la vie future, la vie d'ici-bas par la vie de l'au-delà. Il échange la vie contre le néant puisqu'il ne croit plus, puisqu'il a perdu la foi.

3.3.3. *Le retour de l'Éternel*

Dans Figure 3, les structures du régime Nocturne dans cette partie reste toujours inférieur à celles des structures du régime Diurne. Une colonne pour les structures *synthétiques* plus deux colonnes et demie pour les *structures mystiques* ne font pas le poids face aux dix-sept colonnes des structures *schizomorphes*.

... il se volatiliserait, s'atomiserait en particules microscopiques qui retomberaient sur toute la ville, et peut-être ainsi, échapperai-il au Jugement de Dieu certains hommes disaient nous croyons en Dieu et au Jour dernier mais ils ne croyaient pas non il ne croyait pas qu'il se présenterait à lui en fines particules atomisées comme un essaim de mouches bien que Dieu ne répugne pas à proposer un moucheron en parabole pour être jugé, non qu'il ne crût pas en Dieu, là n'était pas la question, mais il ne croyait pas que Dieu pût juger ses actes de simple moucheron, parce qu'il n'était qu'un simple instrument dans le vaste dessein, un motif dans la tapisserie, et le tapissier ne pouvait juger d'un fil qu'il avait sciemment placé à un endroit pour l'harmonie du tout ni d'un fil mal placé et si l'harmonie pouvait être rompue par un fil mal agencé, la faute en incomberait toujours au tapissier; dans les deux cas, la faute lui était enlevée, et il n'était plus condamné, et si son raisonnement était juste, ce dont il doutait, surtout après sa tentative de suicide, (d'ailleurs n'avait-il pas commis là un acte encore plus délicat à juger, puisqu'en cherchant à se donner la mort, comme une conscience indépendante de son créateur, n'avait-il pas désiré échapper à Dieu, une autre raison de damnation) donc si son raisonnement était juste, c'était à Dieu

Partie II : Les structures dominantes dans l'(auto)biographie chez Salim Bachi

seul qu'il fallait demander des comptes mais que pouvait un moucheron ? pouvait-il juger son Créateur ? (Pp 104/105)

Dans cet extrait, l'auteur rassemble l'ensemble des constituants des structures *mystiques* à savoir, la mise en miniature ainsi que les symboles d'inversion et d'intimité à la fois.

L'image de l'insecte est imposante, une créature si petite que le personnage se demande s'il faut le juger. Il se compare à un moucheron pour minimiser ses actes. Il redouble les négations faisant en sorte d'inverser les situations, ne pas croire en Dieu n'est plus la question à poser dans la mesure où il n'y croit plus. Mais aussi ne pas le condamner parce qu'il n'a pas fait un acte assez conséquent. Chaque négation nie la précédente créant une inversion des faits. Le fait de faire un acte sans y croire en Dieu dispense toute une doctrine de cette horreur. L'acte devient juste un crime banal commis par des brigands. Contrairement à un acte qui se fait avec conviction implique toute une communauté dans un acte barbare. Le tapissier qui lie les fils pour créer une harmonie se fait dans une ville selon le personnage où tomberaient des particules microscopiques. Une mise en miniature des personnes qui cherchent la sécurité en se fondant dans le décor.

Les endroits enfermés dans lesquels le personnage a l'habitude de se réfugier quand l'angoisse et le stress sont à leur zénith semblent nombreux à savoir une cabine téléphonique, un hôtel, un ascenseur et une chambre. Tout endroit qui se renferme sur l'intimité de sa vie et de ses pensées est favorable.

Dans le cadre de l'historisation et le rapprochement de deux mondes différents, l'auteur décrit la découverte de Christoph Colomb de l'Amérique à travers des indices. Ces derniers se résument aux noms des navires, Puerto Santa Maria, les schèmes verbaux tels que conquérir et inventer un nouveau monde : « *il se dirigeait en bateau vers le petit village blanc de Puerto Santa Maria Grenade tombait aux mains des mêmes rois qui avaient armé les navires du Génois et permettait à l'Occident de s'étendre au-delà des murs, de conquérir et d'inventer un nouveau monde.* » (p 106)

L'Histoire des religions a sa part dans ce roman en particulier celle de l'Islam. Les terroristes prennent des noms qui ont marqué l'Histoire de l'expansion de l'Islam. Des noms comme Khalid, Sayf al Islam, Zaid, etc. « *la grande bataille contre Satan avait été menée par les hommes du Saoudien, guidés par les Anges comme à Ohod quand*

Partie II : Les structures dominantes dans l'(auto)biographie chez Salim Bachi

Muhammad avait échangé deux dents et quelques blessures à la face contre une éclatante victoire au ciel» (p 115). La bataille d'Ohod est un évènement majeur dans la vie du Prophète. Ce dernier sera le thème d'un autre roman de l'auteur.

4. Les structures dominantes dans *Le Silence de Mahomet*

Dans ce roman, le quatrième de l'auteur, quatre personnages racontent la vie d'un seul personnage : le Prophète Muhammad (QSSL). Chaque personnage raconte les moments qu'il a partagé avec le Prophète de l'Islam, rapportant ses faits et gestes d'où le mot Silence qui s'associe au Prophète.

L'auteur en racontant la vie de Muhammad (QSSL), il sème son roman biographique de versets coraniques. Ces derniers s'accompagnent d'épisodes de la vie du Prophète qui marquent les circonstances de leurs apparitions. Les narrateurs dans ce roman se résument à deux femmes et deux hommes, les épouses, le meilleur ami et le général des armées du Prophète. Chacun raconte sa vie et sa rencontre avec Muhammad QSSL.

Chaque partie est intitulée d'un nom d'un personnage, ce qui nous fait un roman en quatre parties. Le graphique suivant résume les structures des deux régimes. Un travail qui rassemble les structures de chaque partie en les additionnant. Les versets coraniques feront l'objet d'une analyse pour cerner les structures dominantes, seulement selon le choix de l'auteur car c'est son imaginaire qui est visé.

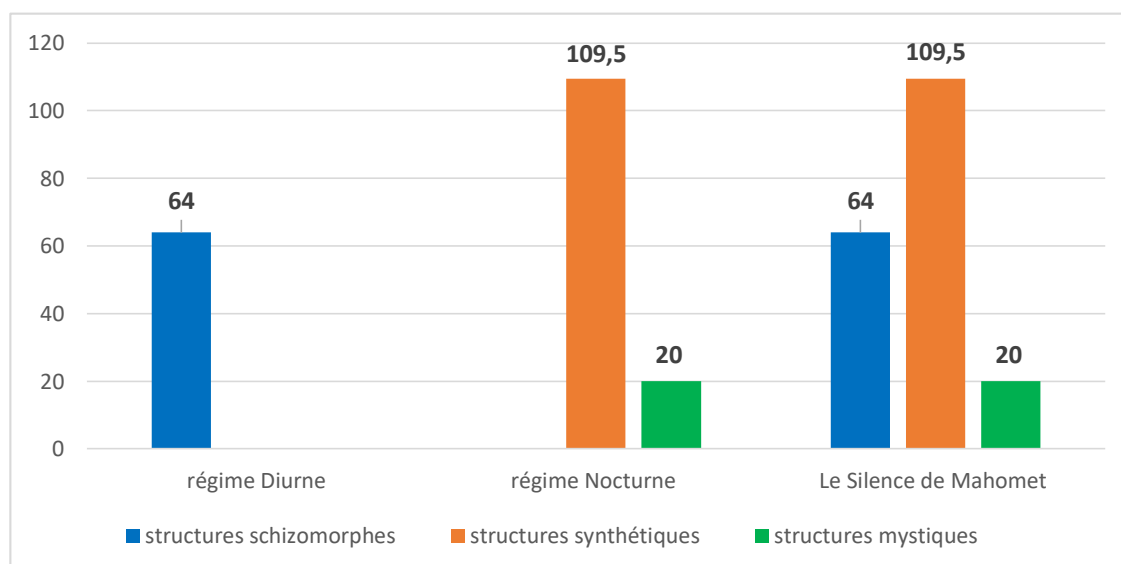


Figure 4 : Les structures dominantes dans *Le Silence de Mahomet*

Partie II : Les structures dominantes dans l'(auto)biographie chez Salim Bachi

4.1. La place des versets coraniques dans l'écriture de Salim Bachi

Dans la première partie, racontée par la première épouse et le premier amour du Prophète : Khadija, l'auteur y introduit plusieurs versets³⁸⁰. Dans ces derniers, les indices qui renvoient au régime Diurne sont nombreux. Quarante-deux versets sont exploités par l'auteur pour introduire et pour illustrer les faits de cette époque. L'image de la terre et du ciel illustre l'antithèse dans Sourate La déchirure. Quant à l'anéantissement, la lune, le brasier ainsi que le schème verbal "tombe", ils insistent sur la chute marquant ainsi les structures *schizomorphes*. Ces structures marquent l'imaginaire de l'auteur dans la mesure où ce sont ses choix à lui.

Vingt-cinq autres³⁸¹ versets ornent le contenu de cette première partie, mettant en œuvre le régime Nocturne. Les images qui représentent ce régime peuvent constituer des archétypes substantifs comme *l'orphelin, la cité, la famine, les tiges de céréales*, ou des archétypes épithètes tel que *mâchées* mais aussi des schèmes verbaux comme *nourrir*.

Dans la deuxième partie, celle où Abou Bakr prend la parole. Aucun verset n'est classé sur la colonne des structures *mystiques*. L'ensemble des versets sont intégrés dans le tableau du classement des images et des représentations du roman mettant en exergue les structures *schizomorphes* et les structures *synthétiques*.

Les premières structures en comptent cinquante-huit versets³⁸² des images de hauteur et de gloire sont de mises dans ces versets tout aussi le monde souterrain des enfers. Des images telles que « *le ciel se rompra, les étoiles seront dispersées* », sous-entendent la chute imminente comme « *une fournaise où ils tomberont le Jour du Jugement sans pouvoir y échapper.* » et « *Il tombera dans l'immense Feu* » marquant ainsi le gigantisme de l'Enfer. Les images « les mers », « les sépulcres » forment les archétypes substantifs. « *GLORIFIE* », « *le Très-Haut* » dégagent cette image du sauveur. La représentation de la lune qui constitue l'archétype substantif par excellence du régime

³⁸⁰ Sourate 96, l'adhérence [al a'lak], versets : 1, 2, 3, 4,5. Sourate 84, La déchirure [INCHIKAK], versets (de 1 à 25), Sourate 105, L'éléphant, verset 1, 2, 3, 4, Sourate, 94, L'ouverture, [al charh], 8 versets, Sourate 105, L'éléphant [AL FIL], 5 versets, Sourate 93, Le jour montant [dhouha], versets de 5 à 11, Sourate 105, L'éléphant, verset 1, 2, 3, 4, Sourate, 94, L'ouverture, [al charh], 8 versets

³⁸¹ ³⁸¹ Sourate 105, L'éléphant [AL FIL], 5 versets, Sourate 93, Le jour montant [dhouha], versets de 5 à 11, Sourate 90, La cité [Al balad], 18 versets

³⁸² Sourate 111, Les Fibres, [Al massad], 5 versets, Sourate, 87, Le Très Haut [Al A'la], 19 versets, Sourate 86, L'astre nocturne [Tarek], versets de 1 à 14/ 17, Sourate 82, La rupture [Al Infitar], 19 versets.

Partie II : Les structures dominantes dans l'(auto)biographie chez Salim Bachi

Nocturne est illustrée par : « *l'astre nocturne ! brille d'un vif éclat.* ». Le symbole nyctomorphe est à son tour présent à travers l'exemple suivant : « *fourrage sombre.* »

L'antithèse est aussi très fréquente dans ces versets « *toute âme saura ce qu'elle a fait de **bien** ou de **mal**.* », « *Par **le ciel** qui fait revenir la pluie en son temps ! Par **la terre** qui se fend !* », « *Il connaît ce qui **apparent** et ce qui est **caché*** », « *... il **mourra** pas et ne **vivra** pas.*»

Quant aux structures *synthétiques*, elles y comptent quatre versets³⁸³ seulement. Ces derniers racontent un épisode de l'Histoire, celui de l'histoire de Salih qui fait l'objet de plusieurs versets. C'est l'historisation qui constitue une des structures *synthétiques*.

Contrairement à la partie d'Abou Bakr, celle de Khalid Ibn Al Walid met en œuvre les trois structures dans l'apport des versets coraniques. La première colonne dégage treize versets³⁸⁴ et la seconde neuf³⁸⁵

Pour le régime Diurne, la représentation des premières structures s'annonce avec l'image du cheval, un animal chthonien ou solaire dans l'imaginaire collectif, qui s'associe aux ténèbres ou à infernal. Cet animal qui surgit à l'aube et qui fait voler la poussière. Une image par excellence de la vitesse qu'il procure pour avancer. Les versets ajoutent des images archétypales qui renvoient à l'Enfer, celles des tombent bouleversées, cœurs exposés, etc. L'antithèse prend forme avec l'opposition de l'Orient et de l'Occident.

Quant au régime Nocturne, le symbole cyclique s'incruste à travers l'image de l'arbre, celle de l'olivier en particulier. La production annuelle de l'huile traduit le retour éternel d'un cycle agricole. Les structures *mystiques* prennent forme à travers l'espace d'intimité « *tu reçois chez toi* », la double négation et la persévération dans ce passage « *vous, les incroyables ! Je n'adore pas ce que vous adorez ; Vous n'adorez pas ce que j'adore. Moi, je n'adore pas ce que vous adorez ; vous, vous n'adorez pas ce que j'adore.*» (p 193) insistent sur la foi et la croyance inébranlables, décrivant deux types de croyants.

³⁸³ Sourate 7, Al-A'raf, verset 75 (Al-A'raf est un endroit très élevé entre le Paradis et l'Enfer, sur lequel vont se trouver des gens qui auront une vue sur les deux) et les versets 77/78/79

³⁸⁴ Sourate 100, Les coursiers [Al Adiat], 11 versets, Sourate 2, Vache, 142, Sourate 24, La lumière [nour], 35

³⁸⁵ Sourate 109, Les incroyables [Al Kafiroun], 7 versets, Sourate 33, Les coalisés [al ahzab], 50/51

Partie II : Les structures dominantes dans l'(auto)biographie chez Salim Bachi

Les versets insistent sur la foi en la répétant deux fois. Une méthode qui marque la persévérance mais aussi l'importance de la foi.

Dans la partie où Aïcha prend la parole, les versets sont classés comme appartenant au régime Nocturne, rassemblant les structures *synthétiques* et *mystiques*. Cinq versets³⁸⁶ font partie des premières structures quand seulement trois versets³⁸⁷ représentent les secondes structures.

Dans le cadre de l'historisation, des prophètes sont cités à savoir Abraham, Ismaël, Isaac, Moïse et Jésus. Dans un autre verset, l'épisode d'un des mariages du Prophète s'est révélé pour ordonner aux croyants de ne pas se marier avec les épouses du Prophète après sa mort. Des histoires qui ont marqué l'époque, ont permis la révélation divine de ces versets et d'autres encore. Les symboles d'inversion consistent dans les premiers versets à décrire le renversement de la situation chez le Prophète quand il a épousé la femme de son fils adoptifs après leur divorce.

Les structures dominantes dans l'apport des versets coraniques sont les structures *schizomorphes*. Mais comparant aux autres structures, elles se rapprochent énormément au point que les deux régimes s'égalent. Rappelons encore une fois, que l'étude vise essentiellement le choix des versets par l'auteur. Ce choix marque aussi son imaginaire.

4.2. Le régime Diurne dans LSM³⁸⁸

En dehors du texte sacré, le roman raconte l'histoire de l'homme le plus respectueux dans la culture musulmane. La figure 4 présente la dominance des structures dans ce roman. Le régime Diurne ne dégage que les structures *schizomorphes*. Le choix de l'auteur se pose sur quatre proches du Prophète. La première épouse Khadija et la plus jeune de ses épouses Aïcha. Abou Bakr son meilleur ami et Khalid Ibn Al Walid l'ennemi juré du Prophète devenu son meilleur allié. Cette histoire qui raconte la vie du Prophète est un champ miné où l'auteur ne donne pas la parole au Prophète mais à ses proches.

Pour suivre le schéma qui mettra en évidence les structures *schizomorphes*, il est nécessaire d'exposer quelques exemples qui illustrent l'antithèse dans le livre « ... la

³⁸⁶ Sourate 3, Al-Imrân, verset 84. Sourate 33, Les Coalisés, [al ahzab], verset : 53, Sourate 59, L'Exode, [al hachr], 11/12. Sourate 59, L'Exode, [al Hachr], 2.

³⁸⁷ Sourate 33, Les Coalisés [al ahzab], versets : 37/38, Sourate 8, Le butin [al anfal], verset 58.

³⁸⁸ LSM : *Le Silence de Mahomet*.

Partie II : Les structures dominantes dans l'(auto)biographie chez Salim Bachi

Perse sassanide, à l'orient, adorait le feu et son prophète Zoroastre, gardien des ténèbres et de la lumière. » (Pp 21/22), l'auteur introduit une autre culture avec ses rites et sa religion en opposant Lumière aux ténèbres. « *Il faisait jour, il faisait nuit, et l'Ange est venu, de toute sa hauteur, de toute sa grandeur d'Ange.* » (p 18) quand "nuit" et "jour" s'opposent dans un exemple de l'antithèse, "sa hauteur" et "sa grandeur" illustrent l'ascension et l'élévation de l'Ange qui peut prendre à son tour les allures de sauveur. Sauveur du Prophète, des arabes et de l'humanité. « *Au centre, sous la voûte, un médaillon de marbre reflétait la lumière du soleil et de la lune, qui éclairait, de jour comme de nuit* » (p41), tout en s'appuyant sur la même figure de style : l'antithèse, l'auteur oppose deux astres, le soleil et la lune. Ils se démarquent par leur hauteur, par leur lumière, l'un par sa chaleur et l'autre par sa douceur. Le soleil symbolisant l'éclat et l'esprit élevé mais aussi une puissance bienfaisante à caractère menaçant et dévorant quand la lune s'apparente à l'eau, au cycle menstruel ou à la femme en général, femme fatale en particulier. Aucune femme ne fait l'objet de ce passage, mais la guerre s'annonce dans les souvenirs du Prophète, celle déclarée par Abraha défendant son église contre les Arabes qui l'ont souillée. « *Parfois, il volait avec les oiseaux, et se souvenait de l'armée d'Abraha* » (p 20) Le rêve du Prophète rapporté par son épouse évoque un vol avec des oiseaux, deux symboles qui renvoient respectivement à l'ascension et au thériomorphe.

Alors, entre les flammes, ils percevaient des ombres qui sonnaient le rappel des songes [...] c'étaient des animaux fabuleux qui convolaient en des noces terrifiantes. Quand mon bien-aimé peignit les gouffres infernaux qui attendaient les incroyants [...] Ils se mirent donc en marche pendant la nuit, l'éléphant leur servant de guide massif et dérisoire. (p 28)

Le monde souterrain infernal avec ses flammes, ses gouffres et ses ombres marque les symboles nyctomorphes quand les animaux fabuleux et l'éléphant illustrent les symboles thériomorphes

L'idée des poètes détestés par le Prophète est déjà développée dans *Tuez-les tous*. Le thème de l'Islam en l'image du Prophète, du terrorisme, du texte sacré et des conquêtes prend de l'ampleur dans ces premiers écrits, tentant d'explorer le pourquoi de certains évènements et étudier la part de responsabilité de l'Islam dans des massacres et de sacrifices dénudés de sens. « *Quand on interrogeait mon bien-aimé sur les poètes, il balayait la question d'un revers de la main avant d'ajouter qu'ils brûleraient tous en enfer,*

Partie II : Les structures dominantes dans l'(auto)biographie chez Salim Bachi

et particulièrement *Imrû al-Qays*, qui avait planté sa poésie dans le flot des flammes de la Géhemme, ainsi parlait-il du plus illustre des poètes »³⁸⁹ (Pp 53/54). Les archétypes substantifs : "des flammes", "la Géhenne", "l'enfer", et le schème verbal "brûleraient" renvoie au régime Diurne.

Ali s'était senti abandonné par son vrai père, qui avait tenu à garder auprès de lui son frère 'Aqîl, qui était à n'en pas douter son fils préféré. Cela avait blessé le petit Ali, qui ne trouvait grâce auprès d'Abou Tâlib. Mohammad avait su apaiser cette douleur parce que lui-même n'avait jamais eu de père bien qu'il considérât Abou Tâlib comme une sorte de protecteur aux vagues attributs paternels; il savait aussi s'en écarter par le caractère de l'intelligence, par la mesure en toutes choses, aussi bien dans son amour des biens terrestres que dans le partage des sentiments, ce qui — Ali ne manquait pas de le constater tous les jours — avait fait défaut à son géniteur, Abou Tâlib. (p 81)

Le père est au centre des réflexions de Salim Bachi, souvent un personnage effacé face à la puissance de la femme. Mais dans ce roman, le père est une image qui s'associe au protecteur, à l'archétype du monarque dominateur et à la virilité. Ali connaît comme le prophète deux pères, l'un est le géniteur, l'auteur est adoptif, l'image par excellence de la deuxième naissance qui se rapporte aux structures *mystiques*. Le père n'est pas la seule représentation de la protection mais l'image de Dieu est plus intense dans l'extrait suivant qui dégage de nombreux symboles des structures *schizomorphes* :

— Pourquoi, Mohammad, t'es-tu recouvert ?
— J'ai vu l'œil de Dieu. J'ai caché ma nudité comme avant moi Adam et Eve.
— Et Abbas a-t-il vu quelque chose ?
Abbas n'avait rien vu. Il n'avait pas su voir. Il en est ainsi de la plupart des hommes, ils ne savent pas voir. Ils n'entendent rien. Et ne disent rien non plus. [...]
Et c'est ainsi que les deux hommes, sous le regard de Dieu, poursuivirent leur labeur comme me le racontait mon bien-aimé, ici, à Mekka, sous un ciel cette fois recouvert par la nuit qui s'approchait à grands pas. Des flammes rouges, adoucies par le vent, peignaient sur la voûte céleste des voiles échevelées, emportées sous l'orage et la pluie par des cavaliers. (Pp 59/60)

³⁸⁹ La même idée est développée dans *Tuez-les tous* dans l'exemple suivant : « *Le Prophète haïssait les poètes au point de dire que l'un d'eux, Imrou El Qais, le Prince des ténèbres, avait planté sa poésie en enfer* » (p 91)

Partie II : Les structures dominantes dans l'(auto)biographie chez Salim Bachi

L'œil de Dieu marque la protection divine, décrite par le Prophète à sa femme Khadija. Ce passage marque aussi la dominance audio-phonatoire avec la description des hommes sourds et muets, laissant cet exercice aux personnes éclairées. A ces images s'ajoutent celles du ciel et de la voûte céleste (l'ascension), la nuit (nyctomorphe) les flammes rouges (le monde tellurique avec l'enfer) et enfin les cavaliers, une représentation qui renvoie à une monture qui se concrétise en l'image du cheval, l'image par excellence de la fuite du temps.

Après Khadija, c'est Abou Bakr qui prend la parole dans le roman de Salim Bachi. Le choix de l'ordre de ces personnages ne s'effectue pas en fonction du genre, ni du plus proche mais en fonction de la mort de chacun. Khadija était la première à quitter ce monde, puis Abou Bakr était le suivant et la dernière c'était Aïcha sa fille après Khalid Ibn Al Walid.

Il tira son sabre, prêt à l'abattre sur le crâne du premier qui oserait le contredire. [...] Il leva son sabre dans le soleil. Le sabre, le soleil, la mort, je me dis ça, moi, Abou Bakr : le soleil le sabre la mort, les trois motifs qui reviendraient souvent dans la vie de Mohammad. Et maintenant la mort recouvre le soleil et le sabre.

— J'arracherai la langue de ceux qui disent qu'il est mort ! Je leur couperai les mains et les pieds. (Pp 87/88)

Le sabre synonyme du glaive, représentation directe du régime Diurne, en y ajoutant le soleil, levant représente l'ascension. Quant à la mort, elle constitue le thème obsédant dans l'écriture de Salim Bachi. Ces trois schèmes accompagnent la vie du Prophète. La gloire par le biais du sabre amène à l'ascension sociale et morale qui ne se fait pas sans conséquences : la mort.

L'antithèse dans la partie d'Abou Bakr est aussi présente que dans les autres parties, mettant des images telles que le début et la fin, « *Dix-huit ans, le début d'une existence pour toute autre personne, la fin de l'espérance pour elle.* » (p 89) orient et occident « ... elles dévalaient le monde d'**orient** en **occident** » (p 109), le mort et le vivant, plus et moins, « *Saad ibn Abi Waqqâs guerroyait toujours pour l'amour de Dieu et de son Prophète bien que l'un soit **mort** et l'autre **vivant**.* » (p 118), plus et moins « *Ni **plus** ni **moins**, d'ailleurs souvent un peu **moins** que **plus**.* » (p 157).

... Cet homme m'a raconté des histoires étonnantes, dont l'une concerne Alexandre aux deux Cornes.

Partie II : Les structures dominantes dans l'(auto)biographie chez Salim Bachi

- Je n'ai jamais entendu parler de cet homme.
 - Ce fut le plus grand homme de l'histoire du monde.
 - Pourquoi deux cornes ? sa femme...
- Je me mis à rire sous l'œil navré de Mohammad.
- Il portait sur sa tête le destin du monde. Et pour cela, il avait besoin de deux cornes. (Pp 108/109)

Les Cornes symbolisent la chasse, la virilité et la puissance, l'archétype de l'agressivité. L'histoire d'Alexandre le Grand met en évidence le héros, le sauveur en l'image de ce grand conquérant. Les cornes semblent rassembler corps humain à celui de l'animal, traçant ainsi le destin du monde. Ils ouvrent le champ à des rituels de purification qui marquent l'ascension « *Ce surnom lui venait d'une ancienne légende qui lui attribuait un pouvoir immense sur le Monde ; il portait celui-ci sur sa tête et pour complaire à son Seigneur immolait des béliers sur de grands bûchers* » (p 113)

La partie d'Abou Bark annonce déjà la suivante, celle de Khalid Ibn Al Walid. A la fin des confidences du meilleur compagnon du Prophète, il raconte l'histoire d'Alexandre le Grand, mettant les symboles du régime Diurne en exergue. « *Je t'accompagnerai où que tu ailles, Alexandre. Je te donnerai le pouvoir sur **la lumière** et sur **les ténèbres**.* » (p 162), ajoutant à cette antithèse des images telles que *Immenses ailes, gloire du Très-Haut, l'épaisse obscurité, les hirondelles, pouvoir immense*, etc., les images par excellence du gigantisme, de l'ascension et du sauveur. Cette histoire racontée en six pages dans un texte écrit en entier en italique, indiquant le caractère rapporté des faits.

Les symboles thériomorphes se dégagent dans cet exemple à travers l'image du cheval « *Un coursier arrive de Yathrib. L'homme descend du cheval et s'approche de moi.* » (p 171) en plus du coursier et du cheval, le cavalier renvoie aussi à la gloire, au champ de la bataille cherchant victoire pour sa foi. Khalid Ibn Al Walid est connu pour sa fougue, sa ruse en guerre et son courage lors des batailles. Il est connu aussi pour avoir jamais perdu une bataille. « *Je suis jeune, je le sens, mes membres vigoureux et mon œil acéré comme celui de l'épervier me garantissent encore de nombreuses nuits de veille et de sanglantes journées sur le champ de guerre.* » (Pp 189/190). Ce passage décrit combien le champ de la bataille est si cher à Khalid Ibn Al Walid, un champ sacralisé par cette passion qui le pousse à veiller des nuits pour revoir ses tactiques et concocter des plans de batailles sanglantes pour ses journées. Il ne réfléchissait qu'en termes de guerre.

Partie II : Les structures dominantes dans l'(auto)biographie chez Salim Bachi

« *Mon père, al-Walid, estimait Mohammad qu'il avait vu grandir, et qui avait bâti la Kaaba avec lui quand les autres Qourayshites refusaient d'approcher de l'enclos où se prélassait le serpent jeté là par le diable.* » (p 194). Deux personnes de grandes estimations (son père et Mohammad QSSL) ainsi qu'un lieu tant vénéré (la Kaaba) prennent place dans sa description des faits. Comme le cheval, le serpent fait partie des symboles thériomorphes, associé au diable, il est considéré comme le symbole du péché originel.

Les enfants convertiraient les parents, pensait-il ; et c'est ce qui se produisit, mais bien plus tard en vérité. Pour l'instant, ces fils prodiges étaient surtout reniés par leurs, ou alors subissaient des pressions telles qu'ils délaissaient puis abandonnaient l'islam. Tous n'avaient pas le caractère bien trempé d'un Saad ibn abi Waqqâs qui s'opposa à sa mère sur son lit de mort. Quant à mon père, s'il ne manifestait pas d'hostilité affirmée envers Mohammad et son Dieu, il observait une réserve prudente que, nous, ses enfants, avons l'obligation de suivre. Bien sûr, s'il m'avait plu de lui désobéir, je l'eusse fait sans état d'âme particulier. (p 209)

Le début de cet extrait présente cette liaison étroite entre enfants/parents (père ou mère) l'image de la personne grande, un modèle, à suivre et qui constitue l'œil protecteur. Sauf que cette nouvelle foi crée un gouffre entre les deux générations, une séparation qui marque les symboles diaïrétiques. Deux exemples illustrent cette génération de fils prodiges : Khalid Ibn Al Walid qui trouve obligatoire de suivre son paternel (le protecteur, l'œil qui surveille) mais qu'il est prêt à le désobéir sans état d'âme. Le deuxième fils est Saad Ibn abi Waqqâs qui a désobéi à sa mère, une femme redoutable qui s'est privée de nourriture pour que son fils renonce à sa nouvelle foi mais son fils ne perd jamais sa foi même quand sa mère était sur son lit de mort. La séparation est introduite aussi par le départ du Prophète à Médine.

Dans le cadre d'un rituel journalier, les ablutions se pratiquaient quotidiennement à l'époque du Prophète. Un rituel de purification du corps et de l'âme. Le corps par l'eau et l'âme par la croyance en ce rituel « *Nous fîmes nos ablutions en silence. Je pris bientôt goût à ces toilettes régulières qui rythmèrent ma vie, que je fusse en paix ou en guerre.* » (p 250). Ce rituel est devenu une évidence imposante dans toutes les situations aussi opposées soient-elles (paix/guerre). Cette opposition est introduite à travers la figure de style de l'antithèse, une des structures qui s'imposent dans le régime Diurne.

Partie II : Les structures dominantes dans l'(auto)biographie chez Salim Bachi

A la page suivante, à savoir 251, la représentation de la femme fatale est introduite par celle d'une Prophétesse de malheur Sadjaa, fille du diable, qui prétendait concilier le Coran et l'Évangile.

L'aube se lève sur la plaine de Yarmouk ; un brouillard épais flotte sur les champs et la rivière ; ce jour verra mon triomphe.

Avant la bataille, j'ai demandé que l'on formât, à l'exemple des Byzantins, des phalanges de mille hommes. J'avais remarqué que les Roûms, ainsi pourvus, conservaient une plus grande liberté de manœuvre. Les membres de ce grand corps, indépendants, menaient leur vie singulière pendant la bataille et influaient en divers points sans tactique apparente, ce qui bouleversait toujours l'organisation adverse. Nous avons trente-six phalanges à présent, et elles sont toutes prêtes à s'élancer sur leur ennemi.

A l'avant-garde, Qoubath ibn Acham est en tête de cinq d'entre elles, soit cinq mille hommes ; le centre, dirigé par Abou Oubayda, en compte cinq aussi, de même l'aile droite, commandée par mon ami Amrou ibn al-As, et l'aile gauche conduite par Yazid, le fils d'Abou Sofiâne.

L'arrière-garde, commandée par Saïd ibn Zohayr, se compose de cinq mille hommes elle aussi, je prends, comme à mon habitude, la tête de la cavalerie avec les dix mille soldats restant. L'armée romaine en possède bien plus, et encore plus de cavaliers, au moins cinq dizaines. (Pp 255/256)

Dans cet extrait, Khalid Ibn Al Walid, autant que narrateur, décrit sa stratégie lors d'une bataille contre les hérétiques. Une certaine symétrie se dégage de sa tactique et son plan suit une logique dans le comportement et dans les chiffres. Cinq mille hommes pour chaque position : au centre, à gauche, à droite et à l'arrière-garde. Quant à lui, il prend dix mille hommes en tête de son armée. Il a appris des autres civilisations telles que la civilisation Byzance ou Romaine l'organisation des armées, la force de l'attaque et l'importance du gigantisme pour tromper l'ennemi.

La troisième partie décrit un personnage qui adore la gloire que la guerre procure et de ce fait, dès ce jeune âge, il se met dans la peau d'un guerrier. Ce guerrier devient de plus en plus expérimenté au fur et à mesure qu'il avance dans l'âge. Il s'est révélé dans cette histoire à caractère biographique comme neutre, s'intéressant plus à la guerre qu'à la religion, transgressant les règles du Prophète quelques fois.

La partie de l'épouse la plus jeune du Prophète est celle qui contient le taux des structures le moins élevé par rapport aux autres parties. Elle est la fille de son meilleur

Partie II : Les structures dominantes dans l'(auto)biographie chez Salim Bachi

ami Abou Bakr, elle épousa le Prophète à l'âge de neuf ans, ayant une grande capacité à apprendre par cœur, le Prophète en profita pour tout lui apprendre. Elle enseigna la *Sira* après la mort de son mari aux musulmans jusqu'à sa mort.

D'abord, la première structure dégagée de cette partie, comme les précédentes, est celle de l'antithèse qui marque l'opposition des termes et des situations, illustrés avec les exemples suivants : « *Comme j'étais jalouse en ce temps-là où Mohammad marchait dans la lumière. Depuis qu'il s'en est allé rejoindre Dieu, ce ne sont plus que ténèbres sur la terre* » (p 264), « *Le temps délivre les femmes et les hommes de leurs haines, de leurs amours aussi* » (p 270), « *ils divergent de nous en totalité quant au caractère : leur inconstance est malade, incurable ; ils sont fourbes quand nous sommes droites, et justes quand nous sommes injustes.* », « *quêtant à la fois dans nos yeux l'innocence et l'expérience, se donnant à l'une pour être possédé par l'autre.* » (p 327). Ce ne sont qu'un échantillon d'exemples parmi tant d'autres tout au long du roman.

Ensuite, nous détectons aussi les structures qui dégagent les symboles thériomorphes, nyctomorphes et diaïrétiques. L'emploi excessif de ces symboles classe l'imaginaire au niveau du régime Diurne.

« *D'une main délicate et ferme, elle releva sa toison et découvrit une nuque gracile bien qu'un peu longue à mon goût, elle l'attacha à l'aide d'un ruban, fleur pourpre sur une mer d'encre* » (p 272) Dans cet extrait, l'image des cheveux longs et noirs est sous-jacente. La toison révèle l'abondance de cette chevelure ressemblant à une mer d'encre, dégageant la couleur de ces cheveux. La mer forme explicitement le symbole aquatique où les cheveux sont ondulés comme les vagues dans la mer. La chevelure est un symbole négatif qui illustre la fuite du temps en y ajoutant l'élément aquatique, qui semble néfaste, se rapportant dans l'imaginaire collectif au sang. Cette image associée à Zayneb l'épouse du Prophète, décrite par Aïcha, connue par sa jalousie sans borne quand il s'agit du Prophète. Une description qui dégage une représentation implicitement négative quand c'est explicitement positive. Les cheveux longs couleur d'encre de Zayneb dégage sa beauté.

Les animaux connus au V^{ème} siècle ne sont pas nombreux. L'époque est connue pour l'élevage des chevaux et des chameaux. Les hommes chassent les gazelles et les antilopes, se défendent des animaux comme les serpents et les scorpions. Les images qui

Partie II : Les structures dominantes dans l'(auto)biographie chez Salim Bachi

se rapportent aux symboles thériomorphes se résument dans ce passage qui décrit l'épouse du Prophète, Zayneb : « *cuisse de gazelle et ventre d'antilope, et la coupe magnifique d'une pouliche zain.* » (p 306). C'est pratiquement tous les animaux qu'une jeune fille puisse connaître à cette époque.

La séparation est la fin de toute rencontre, elle illustre une des symboles diaïrétiques avec les images spectaculaires et éclatantes. Dans cette partie, Aïcha, la femme *belle et rebelle*, parle de certaines séparations, l'une d'elle avec le Prophète après l'histoire du collier. La plus jeune des épouses du Prophète était curieuse et pose beaucoup de questions pour comprendre

- Pourquoi avoir changé après sa mort ?
- A cause de l'hégire. Du *fourqane* de Badr. Je me suis senti délié de tout ce qui était advenu avant.
- De tout ?
- Toute ma vie, ma pensée, ma croyance. De tout, Aïcha. Après notre victoire à Badr, j'ai su que Dieu s'adressait à nous, les Arabes, et seulement à nous. Je me suis donc détourné des gens du Livre et des nazaréens. (p 348)

Le changement de Qibla est l'une des séparations dont parle l'auteur aussi dans ce roman. Le Prophète change la direction de la prière après avoir reçu les versets³⁹⁰ qui lui ordonnaient de le faire « *Après Badr, comme les rabbins persistaient à nier notre religion, Mohammad ordonna à ses partisans de changer de Qibla. Pendant leurs prières, les Émigrants ne s'inclineraient plus en direction de Jérusalem mais de Mekka.* » (p 240).

Comme dans tout le roman, les représentations qui hantent l'imagination de l'auteur sont celles de la mort, la guerre, les femmes, l'Enfer et ses ténèbres. Mais aussi des images de gloire et de victoire qui ne se réalisent pas sans armes.

4.3. Le régime Nocturne dans *LSM*

Le roman de Salim Bachi *Le Silence de Mahomet* dégage avec un taux trop élevé contrairement aux autres romans les structures *synthétiques* en mettant en évidence l'historicité. Les événements historiques ornent la narration de ses personnages, tous sauf le Prophète. Ces personnages sont réels. Ils ont marqué l'Histoire chacun à sa manière. La vie du Prophète des musulmans reste un terrain miné que l'auteur a pris soin de les

³⁹⁰ Sourate 2, Vache, 142.

Partie II : Les structures dominantes dans l'(auto)biographie chez Salim Bachi

contourner en se basant sur des livres d'Histoire. Il s'est documenté pour écrire ce roman, développant les théories sur l'illettrisme du Prophète et sur l'âge de sa première épouse.

C'est dans cette perspective que nous continuons à commenter la figure 4, en passant du régime Diurne au régime Nocturne. Contrairement au premier, le second se base sur deux colonnes : les structures *synthétiques* et les structures *mystiques*.

Plusieurs épisodes de la vie du Prophète sont racontés par Khadija, sa première épouse. Tout en intégrant la vie qu'elle a partagée avec lui. Elle n'indique pas son âge, mais elle avoue qu'elle est plus âgée que lui « *Je suis née avant Mohammad, bien avant lui, mais ma pudeur m'a longtemps empêchée de le dire. J'entrai donc dans ma trente-cinquième année quand j'épousais Mohammad et non dans ma quarantième comme le colportèrent certains Qourayshites.* » (p 21). Trente-cinq ans est l'âge indiqué par Bachi quand les historiens déclarent qu'elle avait quarante ans lors de son mariage avec le Prophète.

Khadija raconte comment se faisait le commerce à l'époque et comment elle a sollicité les services de son futur époux. Connue par sa loyauté, elle lui a confié quelques marchandises afin qu'il puisse les vendre au Cham et au Hidjaz. Veuve deux fois, elle cumule une grande fortune, mais vu son statut de femme, elle ne pouvait prendre en charge son commerce. De ce fait, elle fait appel à l'homme le plus honnête de Mekka. L'auteur développe la thèse que le Prophète était un homme cultivé qui savait lire et écrire. Ramenant de ses voyages des livres qu'il dévorait goulument. L'auteur développe l'hypothèse que le Prophète a géré la fortune de Khadidja grâce à son savoir parce qu'il savait lire, écrire et faire le calcul.

Mon bien-aimé était aussi un voyageur et un lettré, sinon comment imaginer que moi, sa femme, Khadidja Bint Khouaylid, je lui eusse confié sans crainte mes biens pour qu'il en fit commerce jusqu'au Châm. Bien sûr, on se plaît aujourd'hui à colporter d'étranges légendes sur mon mari. Certains le disent fruste, ne sachant ni lire ni écrire, et c'est à peine s'ils n'ajoutent pas qu'il ignorait le calcul. En vérité, face aux nazaréens, il ne pouvait s'appuyer sur aucun livre saint. Le Coran, pour ces pauvres diables, n'était que poésie et légendes et il ne pouvait être comparé à l'Evangile que traduisait mon cousin Waraqa. (p 23)

Partie II : Les structures dominantes dans l'(auto)biographie chez Salim Bachi

Dans le cadre des symboles cycliques, l'archétype du fils est très marquant dans ces structures. D'autant plus que chez les Arabes, la continuité de la lignée se perpétue à travers les fils et non pas les filles. Le Prophète n'a eu que des filles comme descendance de sa première épouse. Il a eu deux garçons morts à bas âge et un autre garçon de Meriem, lui aussi est mort très jeune. « *Je lui dis : "Ô mon bien-aimé, prends une autre femme et qu'elle te donne un fils." Il me répondit : " Tu m'as donné plus que nécessaire, Khadija" »* (p 32)

La vie du Prophète était riche de rencontres et c'est Khadija qui raconte la plupart de ses rencontres. Parmi les personnes de renommées à l'époque : Bouhayra, un ermite connu pour sa maîtrise des Écritures et la parole des anciens Prophètes. Il accompagne un jour son oncle lors d'un de ses voyages pour apprendre le métier quand Bouhayra demande à le rencontrer sentant qu'il aura un destin exceptionnel « *Et celui-ci put voir, entre les omoplates, la marque de la prophétie.* » (p 49)

Elle raconte l'histoire d'Abraha qui s'est précipité pour détruire la Kaaba, prétextant la souillure de son église par des arabes mais c'est le temple où sont gardées toutes les idoles permettant à cet endroit d'être le centre du commerce. C'est pour défendre un fonds de commerce qu'il s'est déplacé jusqu'à Mekka, ne gardant de la foi qu'un prétexte pour faire la guerre.

Mekka en ce temps-là, était à l'épicentre du monde, sur le chemin des caravanes qui partaient d'Abyssinie, longeaient le Yémen, traversaient les cités de Maarib et de Sanaa avant de poursuivre leur long périple en direction du Châm, au nord. Cette première route était la plus importante puisqu'elle permettait aux chameliers de Qouraysh d'acheminer les marchandises venues des pays de Sin et de Hind jusqu'à Basra et Damas où de riches et belles dames achetaient à bon prix les parfums et les bijoux qui leur servaient de parures (p 21)

Le centre est un archétype des structures *mystiques*, dégageant le symbole de fécondité. Mekka étant le nombril du monde, le centre paradisiaque des commerçants où ils peuvent acheter et vendre des marchandises rarissimes.

« *Il ne manquait jamais, quand il revenait de Basra ou, plus loin encore, de Damas, à la tête d'une caravane, d'apporter avec lui les manuscrits qu'il dévorait seul, à l'abri des regards.* » (p19). Elle raconte que le Prophète lit ses livres loin des regards des

Partie II : Les structures dominantes dans l'(auto)biographie chez Salim Bachi

curieux, des livres sur des héros légendaires, de grands conquérants, des histoires qu'il a entendu dans les caravanes lors de ses voyages.

Dans les symboles de l'intimité, se dégage un rapport d'attachement qui pousse l'individu à se lier avec sa mère, son père, sa famille, sa communauté, sa terre et sa maison mais aussi à sa religion en nourrissant une peur profonde, celle de l'abandon comme dans l'exemple suivant : « *ils ne comprenaient pas non plus cette religion qui mangeait le cœur de Bouhayra au point de lui ôter le sommeil et de l'abandonner à ses vertiges.* » (p44)

Dans l'enchaînement de la même idée, l'appartenance à une communauté, un clan, une tribu est très convoitée depuis toujours. L'être humain est conditionné pour vivre dans une société, il se sent rassurer quand il est accompagné. Dans le passage suivant, l'appartenance à un clan prend une dimension politique où le plus fort prend le pouvoir, où la richesse et le rang de l'individu lui ouvrent les portes de la réussite. Mais cette appartenance contestée dans ce livre du Prophète ne l'importait pas beaucoup dans la mesure où une force extérieure lui promet un sort très envié. Un destin qui lui permet d'être bien entouré et très vénéré. Ces moments de solitude, c'est le Prophète qui les préfère de temps en temps, pour méditer sur le vaste univers.

Il appartenait à leur clan, mais il n'était pas comme eux. Ils lui avaient fait ressentir toute sa différence ; c'était un orphelin sans aucun bien sur cette terre ; il n'épouserait que la femme qui voudrait de lui. Cela il le comprenait à son âge. Il avait bien saisi aussi que la branche de la tribu de son père, les fils de Hâshim, n'étaient plus les seigneurs de Mekka, et que lui, Mohammad, n'était pas le maître chez lui et ne le serait jamais. Pourtant, il n'en concevait aucune amertume, comme si cet abandon de la Providence lui avait réservé un sort après tout assez enviable. (p 47)

La certitude qu'il est un homme exceptionnel et qu'un destin enviable l'attend diminuent la dureté de sa vie de jeunesse. Des signes évidents indiquaient des lumières qui sortaient des ténèbres. Khadija l'a vu en rêve et savait déjà quel destin l'attendait. Sa nourrice, Bouhayra et ses proches ont vu en lui la marque d'une vie remarquable.

Ce régime met la dominante digestive en exergue à travers les structures *mystiques* « — *Apportez-nous du lait et du miel ! Je vis le visage de Mohammad s'ouvrir comme une fleur au point de l'aube.* » (p 53). Le lait et le miel, deux aliments très importants, considérés comme naturel, si le premier est extrait du sein maternel, le second est extrait

Partie II : Les structures dominantes dans l'(auto)biographie chez Salim Bachi

de la fleur. Ce sont des boissons naturelles associées au breuvage sacré en qualité archétypale. Ce breuvage sacré est porteur de symboles qui se lient aux schèmes cycliques avec l'éternel retour, mais aussi aux schèmes de l'avalage et de l'intimité. Quant à la fleur, elle représente la valeur nocturne en l'image des unions amoureuses.

Le récit d'Abou Bakr, à son tour, compte de nombreux événements historiques. Sa partie se termine par l'histoire d'Alexandre le Grand ou Alexandre aux deux Cornes. Le personnage donne des détails sur son enfance, ses décisions et ses conquêtes.

Le narrateur rapporte aussi des expressions célèbres d'Abou Bakr comme celle dite après la mort du Prophète « — *Que ceux qui adoraient Mohammad sachent qu'il est mort. Que ceux qui adoraient Dieu sachent que Dieu est vivant et ne meurent jamais. Je leur annonçais cela, moi Abou Bakr, son ami le plus intime.* » (p 89) des épisodes comme la mort de l'oncle du Prophète « *à la razzia d'Ohod où est mort l'oncle de Mohammad, Hamza.* » (p 93)

L'éternel retour se fait avec la renaissance « *Il revivait, il renaissait.* » (p 91). La représentation par excellence des symboles cycliques.

Il n'avait pas emporté l'adhésion d'Ali, mais il obtenait du nouveau calife beaucoup plus pour les siens. Cette affaire provoqua ma brouille définitive avec Ali qui, du haut de sa jeunesse et de son intransigeante foi, me jugea indigne et renégat, sans doute avec raison. Il fallut l'intervention brutale d'Omar pour qu'il vienne se soumettre à notre pouvoir. Omar, lui, ne plaisantait jamais. Il défonça la porte de la maison de Fatima, entra en hurlant, et ressortit avec Ali, son sabre lui tenant lieu d'arbitre des élégances. (p 94)

Tout en indiquant un autre épisode de l'Histoire, sa *bay'a*³⁹¹ après la mort de son meilleur ami, le narrateur parle de *aman*, un autre mot arabe qui signifie sécurité, quand Ali refuse l'adhésion à ce clan. Sécurité et adhésion installent une atmosphère d'intimité. La situation est inversée avec l'usage de la force. L'acceptation du nouveau calife se fait en s'appuyant sur le sabre d'Omar. Deux symboles sont mis en évidence dans ce passage, celui de l'intimité et celui de l'inversion

La mise en miniature dans les structures *mystiques* se présente dans les petites choses ou les endroits trop étroits comme dans les petites choses et les personnes petites.

³⁹¹ C'est un serment d'allégeance à un souverain dans la culture musulmane.

Partie II : Les structures dominantes dans l'(auto)biographie chez Salim Bachi

« Il marcha lentement vers l'aube ; et sa silhouette, point noir à l'horizon [...] Et les mecquois d'accourir en nombre au bas du monticule où s'était hissé le Prophète » (p 98) la silhouette du Prophète n'apparaissait qu'en forme d'un point à l'horizon, son corps est si petit qu'il forme un point seulement et l'exemple s'enchaîne après le monticule, une petite montagne ou un espace qui forme une toute petite élévation. Quant à l'abandon, toujours dans les structures *mystiques*, l'extrait suivant décrit la mise à nu du Prophète après la mort de ses protecteurs, Khadija et Abou Tâlib « *Quelques années plus tard, Khadija et Abou Tâlib moururent à cinq jours d'intervalle, abandonnant Mohammad sans protection.* » (p 100).

Dans la partie de Khalid Ibn Al Walid, le personnage raconte son enfance, ses conflits avec Omar Ibn al-Khattab, ses batailles, sa conversion. Il parle de ses bonnes et mauvaises actions qui ont marqué l'Islam. La conquête de certains espaces et la quête de la mort sont toujours au rendez-vous dans l'écriture de Salim Bachi. Les voyages, les livres et les rencontres lui inspirent tant de lignes sur la mort.

Ô mort ! mon amie, je t'ai cherchée à Ohod, à la bataille de la Tranchée, à Houdaybiyya où tu t'es défilée. Je t'ai poursuivie à Mouta où tant de musulmans ont péri ! où Dieu lui-même accepta le sacrifice du fils adoptif de son Messager, Zayd. Où il agréa le martyre de Djaafar, le frère d'Ali [...] Quand je pris le commandement, je pus éviter une défaite cuisante en sonnant la retraite ; ainsi je sauvai l'armée de Mohammad. Encore une fois, ma belle compagne se déroba. Plus tard, cette fois pour Abou Bakr, quand l'islam menaçait de s'éteindre pendant la *rida*³⁹² des ennemis de Dieu, qui ne reconnaissaient plus le calife de Mohammad, je me suis battu comme un chien enragé » (p 172)

Dans ce passage, le parcours de ce guerrier de renommée est explicitement tracé comme un plan minutieux : sa gloire et ses moments de clairvoyance qui a permis à l'armée de l'Islam de vaincre dans la plupart de ses batailles et de battre en retraite quand il faut, évitant la perte humaine. Ces décisions étaient toutes judicieuses pour gagner haut la main ou perdre avec le moins de perte possible. Ce passage résume les différentes batailles de Khalid Ibn Al Walid, des événements racontés dans un ordre chronologique des faits tout en louant la mort telle une déesse à vénérer ou une reine qu'il faut courtiser.

³⁹² Est un mot arabe qui signifie apostasie, un abandon public d'une religion ou d'une croyance.

Partie II : Les structures dominantes dans l'(auto)biographie chez Salim Bachi

Il énumère ses victoires (Ohod, la tranchée, Houdaybyya, Mouta) mais aussi ses compagnons de guerre (Zayd, Djaafar, Ali)

L'émissaire d'Abou Sofiâne lui répondit :

— Dans ce cas, Abou Sofiâne te demande de renvoyer les danseuses. Il n'y a pas de raison de réjouir d'une guerre.

— Va répondre à ton maître que nous égorgerons des moutons que nous mangerons de bon appétit. Ensuite nous boirons du vin à la santé d'Abou Sofiâne et de la caravane des Qouraysh ! Et nous applaudiront nos almées comme il se doit ! (Pp 227/228)

L'image des danseuses, des almées en particulier, dégage le symbole rythmique des structures *synthétiques*, enrichit grâce à l'image de l'applaudissement des hôtes permettant ainsi de créer une atmosphère de fête mettant en œuvre un déchainement. Quant aux images des moutons mangés avec un bon appétit et le vin bu à la santé d'Abou Sofiâne, elles renvoient aux dominantes digestives où manger et boire sont indispensables. Le vin symbolise dans l'imaginaire collectif la vie cachée, la jeunesse triomphante et secrète, des symboles qui sont exposés dans le travail de Durand³⁹³.

Des *mouhajjiroun*³⁹⁴ de notre connaissance nous convièrent chez eux à manger et à nous reposer.

L'après-midi, des Ansars³⁹⁵ vinrent nous chercher. Ils nous conduisirent devant un bassin où coulait une eau limpide. D'autres hommes s'y rassemblaient. Ils nous dévisagèrent puis ils commencèrent à se laver, avec lenteur et application, déversant de l'eau sur leurs membres comme le leur avait enseigné Mohammad ; nous dûmes les imiter en silence parce qu'ils attendaient cela de nous : les gestes palliaient l'absence de mots. J'apprendrais qu'en islam rien ne surpassait le modèle ; cela avait ses avantages et cela avait aussi ses inconvénients. (p 249)

L'auteur présente le monde intérieur de l'Islam avec ses rituels. Un de ses rituels est celui de l'ablution : la purification par l'eau. Un rituel qu'il faut suivre avant chaque prière. La répétition de ce rituel cinq fois par jour illustre l'éternel retour. Dans l'imaginaire collectif, un rituel est une miniature des actes vécus par les ancêtres. Ce qui fait cet éternel recommencement à travers l'espace et le temps. Avoir un modèle est parfois rassurant : un modèle en l'image d'une mère ou d'un père, d'un enseignant ou d'un Prophète, mais cette idée a ses avantages comme ses inconvénients. Mais singer les

³⁹³ DURAND, Gilbert, Op.cit., 1992, (1^{ère} Éd.1969), p 298.

³⁹⁴ Un mot arabe qui signifie les immigrés.

³⁹⁵ Mot arabe attribué aux compagnons du Prophète de l'Islam, originaire de Yathrib, Médine aujourd'hui.

Partie II : Les structures dominantes dans l'(auto)biographie chez Salim Bachi

gestes des autres peut limiter la capacité à réfléchir, à prendre des décisions et à faire les bons choix. C'est dans ces moments-là que certains commettent l'irréparable.

Du régime Nocturne se dégage des adjuvants olfactifs avec l'image du parfum dans l'air « ... *je respirai son parfum comme un noyé avale l'air qui lui a manqué pendant sa station sous l'eau.* » (p 252)

Des quatre narrateurs, il reste Aïcha, l'épouse préférée du Prophète et la fille d'Abou Bakr. Elle raconte à son tour des épisodes de l'Histoire. Son mariage, sa jalousie malade, les épousailles du Prophète, l'incident du collier, l'affaire du voile, etc.

... il respectait trop son ami Abou Bakr pour agir comme avec son fils adoptif, Zayd ibn Haritha, qu'il fit divorcer de Zayneb pour satisfaire son envie, en cette matière, Dieu fut d'une complaisance étonnante avec Mohammad ; il sanctifia un peu vite ces épousailles ! Un jour, alors que Mohammad me récitait les versets qui l'autorisaient à prendre pour épouses les femmes qui se donnaient à lui, je lui répondis avec toute la fougue de la jeunesse

— Ton Dieu, à ce que je vois, s'empresse de satisfaire tous tes désirs.

Il se contenta de rire, ce qui me mit au comble de la colère. Comme j'étais jalouse en ce temps-là (p 264)

L'auteur met en avant les événements qui ont fait polémique dans l'Histoire de l'Islam. La complaisance dont parle Aïcha est celle qui lie Dieu aux hommes. Un lien invisible qui se tisse entre le créateur et sa créature. Ces liens marquent l'intimité, un refuge ou un moyen défensif. En plus des symboles d'intimité, l'auteur y mêle l'historicité. Ce passage révèle le mariage du Prophète avec Zayneb, la première épouse de Zayd ibn Haritha. La grande amitié entre son époux et son père, sa grande jalousie de toutes les femmes que le Prophète a épousées sauf Saouda et Hafsa, l'une est très gentille « *Mais Saouda ne m'a jamais voulu ou causé de mal ; en conséquence, je l'ai toujours respecté.* » (p 264), l'autre est trop laide pour en être jalouse « *Hafsa était laide comme une marmite et avait perdu son mari Khounays ibn Houzafa à la bataille de Badr. Comme personne ne voulait de Hafsa — ma meilleure amie avec Saouda —, Mohammad, à l'évidence, se sacrifia pour ne pas contrarier Omar.* » (Pp 263/264)

L'arbre en l'image des palmiers que les musulmans décident de couper, les palmiers des Nadir, une tribu juive qui a défié le Prophète reprend ce symbole cyclique. « ...les

Partie II : Les structures dominantes dans l'(auto)biographie chez Salim Bachi

musulmans se mirent à couper les palmiers pour briser leur résistance. J'aimerais ces arbres qui dansaient dans le feu le jour et qui nourrissaient les hommes et les bêtes depuis que Dieu a sculpté Adam dans la glaise. » (p 319). Détruire ces arbres pour les musulmans était le moyen le plus sûr pour briser leur résistance, sachant que ce sont les biens les plus chers pour eux. Couper l'arbre, c'est couper les liens et les racines qui les retiennent en cette terre. L'arbre symbolise aussi la prolongation de vie, de ce fait, son anéantissement conduit à l'anéantissement de la vie. Le narrateur raconte cet incident qui est à l'origine des versets suivants : « *"Soit que vous coupiez un palmier, soit que vous le laissiez debout, c'est avec la permission de Dieu et pour confondre les pervers."*³⁹⁶ » (p 320)

Ce n'est pas le seul verset que les personnages racontent leur apparition. Le nombre est conséquent en le comparant aux faits historiques. Mais pour ne pas tomber dans la répétition, seulement quelques-uns seront mis en évidence. Les versets onze, douze et treize de la Sourate La Lumière ont vu le jour pour prouver l'innocence d'Aïcha qui était accusée à tort de trahison. La question du voile après son mariage avec Zayneb, le verset cinquante-trois de la Sourate Coalisés. Le verset quarante et un de la Sourate Butin vint après que les Qaynouqa ont été chassés de leurs terres et démunis de leurs biens.

La biographie du Prophète est d'autant plus précise qu'il n'y a plus place à la fiction. Le texte est semé de versets coraniques. Ces derniers sont accompagnés des circonstances de leurs apparitions. Des idées contradictoires sont développées dans ce livre pour y exposer différents points de vue sur l'Islam et son expansion, sur le Prophète et son entourage. Des points de vue développés en occident mais aussi en orient faisant découvrir deux visions différentes d'une seule religion.

Dans la même perspective, l'auteur continue d'explorer l'Islam à travers ses romans. Le roman suivant est celui de *Moi, Khaled Kelkal*, un autre livre sur un terroriste. Comme *Tuez-les tous*, l'Islam, le terrorisme et la mort sont au centre de sa fiction. L'auteur se met dans la peau de ses personnages pour imaginer leurs états d'âme et ce qui les a poussés à basculer du côté obscur de la force. Une histoire réelle d'un jeune homme en tourments qui bascule dans les ténèbres en cherchant son identité perdue dans un monde de discrimination.

³⁹⁶ Sourate 59, L'Exode [Al Hachr], 5.

Partie II : Les structures dominantes dans l'(auto)biographie chez Salim Bachi

5. Les structures dominantes dans *Moi, Khaled Kelkal*

Le travail sur ce roman sera identique que les autres livres. Mais pour ne pas tomber dans la redondance et répéter les mêmes explications, le travail sera concentré sur les deux régimes ne citant que quelques exemples pour chaque structure. L'étude des structures dans ce roman se fera sur l'ensemble des six parties, sans se concentrer sur chacune des parties. Le graphique suivant expose la dominance des structures *schizomorphes*, mais contrairement à celui de *Tuez-les tous*, les structures *synthétiques* dans le régime Nocturne sont plus conséquentes que les structures *mystiques*.

L'histoire du roman *Tuez-les tous* se déroule en vingt-quatre heures, racontant la dernière nuit d'un terroriste. Plusieurs événements se sont passés qui s'avèrent de pure fiction. Quant au roman de *Moi, Khaled Kelkal*, une chronologie à la fin du livre corrobore les faits racontés par l'auteur.

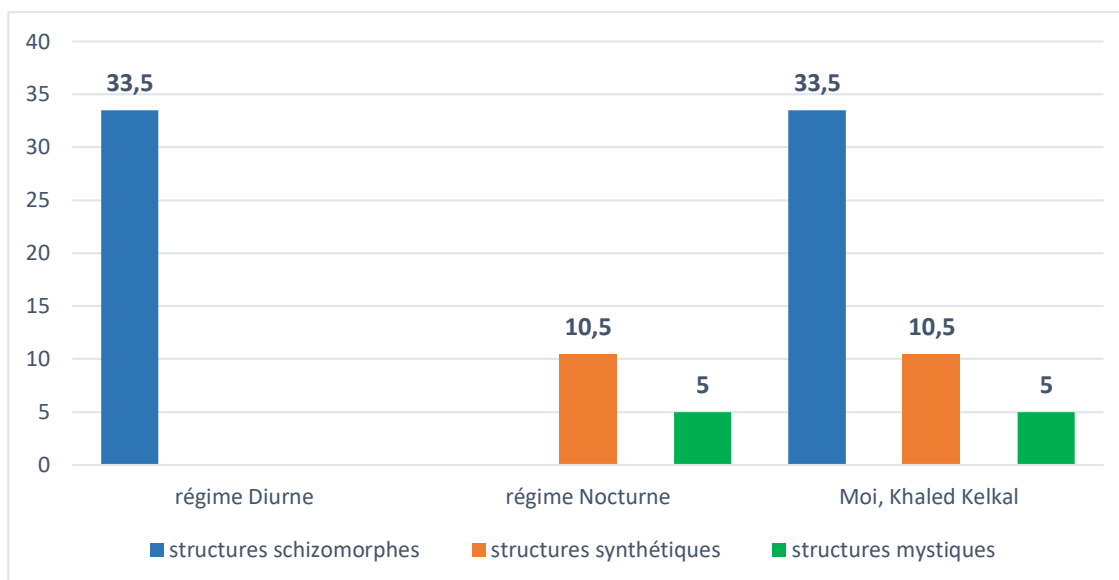


Figure 5 : Les structures dominantes dans *Moi, Khaled Kelkal*

5.1. Le régime Diurne à travers l'histoire de Khaled Kelkal

Les structures *schizomorphes* sont annoncées dès le début du livre. L'auteur rapporte le discours de son personnage, un discours signé Khaled Kelkal, ennemi public N°1. Dans ce discours, le personnage raconte sa chute dans le monde souterrain en l'image d'un trou. La vie était trop facile pour lui quand il pratiquait ses rites et tout a basculé quand il a arrêté de faire ses prières et ramadan. Dans un registre qui vire à l'oral,

Partie II : Les structures dominantes dans l'(auto)biographie chez Salim Bachi

l'auteur rapporte au nom de son personnage une obsession qui s'organise autour de la religion (prières, ramadan, Coran, signes évidents)

« L'islam, c'est une grande chose dans la vie. Même là, je suis en train de gamberger. Je dis "Il faut que je sois dans la religion. Il faut que je prie. "Tous les trois ou quatre jours, on loue une cassette avec de grands savants de l'islam, avec des Occidentaux, où ils montrent les paroles du Coran. Un des plus grands professeurs en astronomie au Japon a certifié que le Coran est la voix de Dieu. Le plus grand savant de la NASA lui aussi a certifié. [...] C'est très important pour moi. Quand j'étais au collège, je faisais déjà la prière, j'étais hyper-bien, je n'avais aucun vice. Bien. Au niveau de Dieu, au niveau des gens, bien. On était même arrivés les premiers dans ma classe en faisant la prière et tout. Le jour où j'ai arrêté la prière, c'est le jour où il m'est arrivé toutes les embrouilles. J'ai arrêté de faire le ramadan, la prière, et je me suis retrouvé où ? Dans un trou. »

Khaled Kelkal,
ennemi public n°1 (Pp 7/8)

Une obsession chez le jeune Khaled Kelkal stipule que tous ses ennuis viennent du fait qu'il n'a pas pris ses rituels au sérieux. Cette certitude que sa sérénité vient de cette foi lui procure beaucoup de bien. Il y croit tellement fort avant même d'être endoctriné, avant même de suivre la voie du diable, le chemin de l'Enfer, tombant dans le néant. Ce dernier symbolise la chute du personnage qui nourrit une haine incommensurable pour l'occident et ses habitants.

Le rire l'emporte toujours sur la tragédie. Une autre leçon apprise en prison. Un homme qui se marre est un homme qui échappe à sa condition mortelle. On peut aussi rire en étant le plus désespéré des hommes. Le suicide est une plaisanterie lancée à la face de Dieu. Rire devant l'Éternel absent. Il n'y a plus personne à l'autre bout du fil. Plus de tonalité. Ligne cou coupée. (p 17)

L'auteur présente d'une manière ironique ce lien coupé en l'image du fil de téléphone. Le contact avec Dieu n'est plus évident comme avant et la croyance s'ébranle entre certitude et incertitude. Une séparation s'installe entre les deux mondes, le monde divin et le monde humain mettant de la lumière sur les symboles diacritiques. La mort est introduite par le suicide qui est une offrande à un Dieu absent, en d'autres termes, un Dieu qui ne cautionne pas ce geste ni de loin ni de près. Mort, condition mortelle marquent cette obsession de l'auteur par la mort

Partie II : Les structures dominantes dans l'(auto)biographie chez Salim Bachi

L'expression « *la face de Dieu* » apparaît aussi dans son premier récit et dans *Tuez-les tous*. Les personnages de Salim Bachi, lui y compris, ont toujours quelque chose à jeter à la face de Dieu, un geste planétaire en l'image d'une bombe ou une méditation en l'image de tout ce qui est beau dans ce monde.

L'image thériomorphe se présente avec celle des chiens, trop souvent présente dans l'écriture de Salim Bachi. « *Ils ont des chiens spéciaux. Ce sont les Allemands qui les entraînent. Ils reniflent tout.* » (p 14), à l'image du chien s'ajoute celle de l'ours, du serpent, du cheval, du poisson, de la baleine. Cette dernière dégage plus le schème de l'avalage qui fait partie du régime Nocturne, l'image de Jonas et son séjour dans le ventre de cet animal renforce le symbole de l'intimité, tout comme le séjour du protagoniste dans en prison. Il compare cette dernière au ventre de la baleine, là où le monde est devenu idéal, paisible et rassurant.

Je luttais chaque nuit contre mes fauves et cela s'accroissait en prison où, pourtant, le ventre de la baleine devenait idéal. Mon rêve s'échappait et prenait les dimensions exactes du Léviathan. Les jeunes filles songeaient à un cheval blanc, moi à un poisson blanc, et le blanc deviendrait rouge comme le sang de l'imam Sahraoui, le sang des innocents, le sang des victimes des attentats commis pendant ma vie brève et tragique. (p 124)

Le symbole aquatique s'apparente au sang qui prend place graduellement, d'abord le sang de l'imam égorgé puis tous les innocents morts dans les attentats à la bombe qu'il a organisés minutieusement. Deux types de sauvetage se forment dans l'imagination du personnage en l'image de la couleur blanche, celui des filles en se mariant et celui de sa personne en rentrant en prison. Mais le poisson blanc à l'intérieur, est devenu rouge à l'extérieur. Sa pureté est perdue à jamais en sortant car il commence à exploser son nom partout en France. L'image du Léviathan qui représente le monstre marin à plusieurs têtes selon la Bible³⁹⁷ illustre aussi le symbole thériomorphe. Elle représente le rêve d'un jeune homme qui voulait avoir une bonne place dans la société, étant rejeté, il préfère une place à l'image de ses actes. Une place à l'Enfer brûlant cette société qui ne voulait pas de lui et la plongeant dans les ténèbres.

La représentation de l'antithèse se présente encore une fois avec l'image de la vie et la mort ainsi que celle du Paradis et de l'Enfer dans les exemples suivants : « *le sang*

³⁹⁷ Les Psaumes, 74 :14

Partie II : Les structures dominantes dans l'(auto)biographie chez Salim Bachi

coulait comme les rivières du Paradis ou de l'Enfer c'est la même chose si l'on y songe puisque rien ne console de la mort sinon la vie » (p 85), « des morts et des vivants se confondaient et le sang coulait comme les rivières du paradis et j'étais heureux. » (p 83). L'héroïsme tant cherché dans des gestes et faits ignobles, ne savant plus si ces sacrifices les rapprochent ou les éloignent de Dieu. « Nous avons réussi notre coup, nous étions les héros d'un jour sans gloire où la mort exaltée se révélait être la seule divinité crainte par tous. » (p 83)

Les images qui représentent les différents symboles dans le régime Diurne, à savoir les symboles thériomorphes, aquatiques, diaïrétiques, sont nombreuses. Quelques illustrations seulement sont puisées dans ce livre en fonction de leur importance. Dans le même schéma d'analyse, une recherche des symboles d'intimité et d'autres d'inversion est mise en évidence dans le régime Nocturne.

5.2. Le régime Nocturne à travers l'histoire de Khaled Kelkal

Comme le premier régime, quelques exemples feront l'objet d'illustration pour le régime Nocturne, citant des symboles cycliques et rythmiques, ainsi que des symboles d'intimité et d'inversion à travers leurs interprétations.

Selon la figure 5, les structures *synthétiques* sont plus conséquentes que les structures *mystiques*. Il faut noter que le livre se termine par une chronologie dans laquelle, l'auteur classe les dates les plus importantes qui ont marqué son personnage de son enfance à sa mort et ajoute aussi les dates des procès et d'interpellations de ses complices. Des informations qui se trouvent sur des documents officiels et des documentaires sur les évènements qui ont bouleversé Paris, Lyon et Lille en 1995.

Dans un rapprochement de noms, il cite Khalid Ibn al-Walid, le Glaive de l'islam. Le nom n'est pas le seul lien qui les lie. Les deux font la guerre au nom de l'islam, les deux sont aussi impulsifs et fougueux :

... et pour en revenir à notre histoire Khalid Ibn Walid le plus grand adversaire de Mohammad, son plus terrible ennemi, le plus mécréant des hommes au point que le calife Omar ne lui pardonna jamais et le soupçonna toujours de ne pas être un musulman sincère et fidèle mais c'était un incroyant jusqu'au jour où il se rendit chez notre prophète et embrassa la vraie religion l'islam et devint le plus grand guerrier de l'histoire comme moi tu

Partie II : Les structures dominantes dans l'(auto)biographie chez Salim Bachi

deviendras le glaive de l'islam Khaled Kelkal, le glaive de l'islam,
ça sonne bien (Pp 121/123)

Dans le cadre des structures *synthétiques*, les symboles à la fois cycliques et rythmiques sont illustrés dans le passage suivant :

Grenade avait dû hanter les Andalous sur le chemin de l'exil au son des CARAVAN et elles s'établissaient siècle après siècle aux marges de l'Empire, au Maghreb, emportant avec elles leur songe de grandeur transmis de génération en génération comme un chant lointain, une musique de jazz, un refrain andalou, un diwan que les cheikh enseignaient à leurs disciples, mode après mode, heure par heure, mais ces journées musicales se perdaient elles aussi entre les vestiges du jour et les ruines sonores où s'élève parfois un chant atroce, à la limite du cri
lamentation terrible qui vous retourne les entrailles
chant profond
CANTE JONDO (Pp 113/114)

Le chant et la musique forment les symboles rythmiques. L'auteur les introduit tout en faisant la promotion de la musique de jazz et d'un refrain andalou, ainsi qu'un chant profond CANTE JONDO. Une richesse culturelle digne d'une civilisation qui abrite deux cultures : occidentale et orientale. Quant aux symboles cycliques, ils se concrétisent avec les expressions suivantes : "siècles après siècles", "de génération en génération", "heure par heure"

Image après image, le film déroule toujours la même histoire simple. Un gamin de banlieue, à défaut de pouvoir compter sur les autres, finit par ne plus compter que sur lui-même, et cela le conduit dans le ventre de la baleine. Rien n'y fait, j'ai beau essayer de remonter la bobine, de couper et rattacher des événements sans lien logique, j'aboutis toujours au même résultat. Ma vie se déroule comme un fil et conduit à la même tragédie. "*Que mon conte soit simple et se déroule comme un fil*" susurre la mère à l'enfant (p 125)

Dans une perspective mystique en l'image des liens entre l'enfant et sa mère, la fuite du temps se dégage du déroulement des images comme dans un film. L'intimité dans le ventre de la baleine, comme dans le ventre de la mère, un endroit donnant l'impression d'être en sécurité. Ce lien s'intensifie avec l'image du fil renforçant ce lien entre la mère et l'enfant. Les structures *mystiques* insistent sur les croyances, la foi en Dieu, en un Prophète, en une religion, en un destin ou même en un talisman ou un grimoire. Ce genre de croyance développe une certaine sérénité, voire une confiance aveugle. « *Un Coran.*

Partie II : Les structures dominantes dans l'(auto)biographie chez Salim Bachi

Quel idiot. Et pourquoi pas une Bible. Une Torah. Comment trouver le réconfort dans ces vieux grimoires. J'avais envie de blasphémer, de souiller cette croyance que j'avais perdue en me cachant des hommes et de Dieu. » (Pp 100/101)

L'inversion de la situation ou des faits s'inscrit aussi dans le régime Nocturne. En littérature, le thème de l'inversion de l'image décrit la profondeur intense de cette dernière. «... les hypocrites avaient banni Dieu de leurs cœurs. Et même ceux qui clamaient "la justice de Dieu doit remplacer celle des hommes" eux-mêmes se détournaient des vrais croyants et les laissaient périr sans secours » (p 68). L'inversion est double dans ce passage où d'abord les hypocrites se détournent de Dieu et les bons croyants se détournent des vrais croyants, voulant inverser la justice de Dieu par une nouvelle justice, celle des hommes.

Dans les trois romans analysés dans ce chapitre, trois thèmes sont développés : la mort et la souffrance qui s'incrument dans tous les livres de Salim Bachi, ainsi que la religion en général, l'islam en particulier.

Le prochain chapitre sera consacré à l'autobiographie. Dans la même perspective, celle de détecter les structures dominantes, l'analyse des deux récits sur les traces des cinq romans précédents est indispensable. Ce chapitre prend en charges les différentes images qui renvoient à des symboles à travers deux régimes.

Partie II : Les structures dominantes dans l'(auto)biographie chez Salim Bachi

Chapitre 3

L'autobiographie dans l'écriture de Salim Bachi

Dans ce chapitre, les écrits autobiographiques de l'auteur sont mis en exergue. Une description de ses récits est suivie d'une analyse détaillée qui détermine les structures dominantes à travers son écriture, autobiographique en particulier. Ces structures sont inspirées du travail de Gilbert Durand dans son tableau isotopique des images. Les images répétées dans son écriture forment des symboles et des archétypes mettant l'écriture au centre d'un des deux régimes : Diurne ou Nocturne. Mais avant d'aborder ces points, il est nécessaire de décrire la démarche suivie pour extraire les structures dominantes.

1. Les écrits autobiographiques

Nous comptons à l'auteur jusqu'à 2018 deux récits dans lesquels il raconte sa vie en séquences éparpillées. Le premier s'intitule *Autoportrait avec Grenade*, et le second *Dieu, Allah, moi et les autres*.

1.1. *Autoportrait avec Grenade*

Les personnages de Salim Bachi ont tendance à voyager, y compris celui de son récit *Autoportrait avec Grenade*³⁹⁵. A travers le même schéma narratif, il retrace un parcours dans lequel s'installent les faits historiques dévoilant le passé de la civilisation arabe au moment où elle rayonnait de l'autre côté de la Méditerranée, au milieu de tous ces fragments du passé, il y a *un homme qui cherche, qui doute et qui s'interroge*. Nous remarquons que le doute prend souvent une place importante chez les personnages de Salim Bachi en favorisant l'implantation d'une vision pessimiste du monde.

Dans *Autoportrait avec Grenade*, l'auteur apparaît sur la scène du texte et rencontre ses propres personnages. Par ailleurs, l'apparition d'autres écrivains comme Shakespeare, García Lorca, Kafka, crée aussi une chaîne intertextuelle dans laquelle l'auteur semble vouloir situer son œuvre.³⁹⁶

Le récit de l'auteur relate son passé, sa relation avec sa famille mais aussi l'Histoire du monde arabe. Il entreprend un voyage plein de rencontres tout aussi intéressantes que bizarres, de son éditeur à ses personnages, de remarquables dialogues se créent. Il dessine

³⁹⁵ BACHI, Salim, *Autoportrait avec Grenade*. Paris : Rocher. 2005.

³⁹⁶ VITALI, Ilaria, « rencontre avec Salim Bachi » *Constellations Francophones*, N° 7, 2007. Disponible sur le lien suivant : http://www.publiforum.farum.it/ezone_articles.php?art_id=61. Consulté le 8/8/2016.

Partie II : Les structures dominantes dans l'(auto)biographie chez Salim Bachi

le portrait d'une ville, Grenade sous deux angles différents : sous le point de vue historique en présentant la civilisation arabe à l'apogée de sa gloire et du point de vue littéraire en exposant aux lecteurs le génie des littéraires et des artistes comme Gracia Lorca et de Manuel de Falla.

1.1.1. Le conflit identitaire de l'auteur

Dans ce récit, l'auteur raconte son périple en Espagne. Un jeune algérien qui commence à écrire en France. Il part en vacances à la découverte de Grenade. Son écriture le transporte en Algérie à travers ses souvenirs : à Cyrtha, la ville mythique qui appartient à son imaginaire et qui développe les traits de plusieurs villes en Algérie.

Je me souviens que l'expression "neiges éternelles" me faisait rêver quand j'étais enfants. Je vivais une éternité sèche et lumineuse, entrecoupée pendant quelques mois d'épisodes humides et tristes ; mais pas l'ombre d'un flocon, sinon au loin, sur les sommets de l'Edough. (p20)

Ce passage renvoie à son enfance passée à Annaba en décrivant ce qui l'entoure comme le massif montagneux d'Edough. Il continue de ressasser les souvenirs de son enfance dans la ville qui l'a vu grandir. Son exil est indiqué dans cette autobiographie dans l'expression qui suit : « *étranger en France où je vis depuis huit ans* » (p16), une période qui rappelle l'exil de son personnage de *Tuez-les tous* : « *Il avait vécu pendant huit années dans une ville étrangère, Paris ville lumières éteintes, huit années avec la perspective atroce d'un retour parmi les siens s'il n'avait pas de travail, s'il échouait, s'il réussissait ses études.* » (p 38)

Les événements sanglants en Algérie pendant son séjour en France ou en Espagne l'intéressaient de près, il guettait une toute petite information de son pays « *Ce matin, je veux un complément d'information sur le massacre de la ville. Bentalha, ou un autre village en Algérie* » (p 63) voulant garder ce lien intime avec ses origines. Outre ses origines, il donne des précisions sur sa religion, son âge, son poids, sa taille, sa profession. « - *Je suis musulman, crénom !...* » (p 68) « - *Vous pesez combien ? – Soixante-cinq kilos pour un mètre soixante-dix.* » (p 69) « - *Pour un romancier, tu as des préoccupations puériles. – J'ai trente-trois ans* » (p 13)

Dans cette autobiographie, la fragilité de l'auteur est apparente à travers sa grande peur de la mort. La maladie, les douleurs et les hôpitaux ont accentué ses craintes. « *Je*

Partie II : Les structures dominantes dans l'(auto)biographie chez Salim Bachi

vais mourir. Pendant des heures, j'attends que mon cœur s'arrête de battre. J'en suis sûr, je vais mourir. J'ai peur. » (p 63). Cet épisode aussi a été repris dans le roman qui relate la vie d'Albert Camus : une peur démesurée de la mort qui rôde autour de lui depuis son enfance.

Après le succès de ses deux premiers romans, *Le Chien d'Ulysse* et *La Kahéna*, Salim Bachi avait besoin de se ressourcer pour trouver l'inspiration. De longues discussions s'animaient entre lui et son éditeur Christian³⁹⁷ de chez Gallimard autour de ses écrits réussis du passé et la possibilité d'avoir d'autres livres. « - *Que viens-tu chercher à Grenade, Salim ? - Le sens de la vie.* » (p12)

Il pense souvent aux innocents, aux hommes et aux femmes, aux grands et aux petits qui meurent dans une guerre pour l'amour de Dieu, du Bien, du Vrai et il l'exprime dans ses écrits. Un sentiment d'impuissance face à l'injustice et au poids de la solitude s'installe petit à petit dans sa vie et lui en aspire sa vitalité. Tomber malade alors qu'il est loin des siens le plonge dans un état de méditation sur la vie et la mort. Et c'est à partir de ce séjour que son intérêt pour les morts s'est aiguisé.

- Rassure-moi, Salim, tu n'es pas en train d'écrire Les Misérables ou, pire encore, Sans famille.
- Au contraire... C'est Salim avec famille. Autoportrait avec Grenade.
- Tu me fais peur. Tu me fais vraiment peur. Je te demande un livre de voyage. D'impressions de voyage. Pas une chronique familiale. Ni tes vues sur la littérature, ou sur tes contemporains. Encore moins sur tes œuvres. (p 41)

Une vision pessimiste s'empare de l'esprit du romancier et lui fait tenir ce discours à l'attention de son éditeur

Qui sait, ce sont peut-être mes paroles dernières ? Le manuscrit, ou le livre que vous tenez entre vos mains est peut-être l'ultime, et ce sont déjà les paroles d'un mort qui vous parviennent. — Il n'en est pas question. Christian me regarde de travers. [...] — Quoique les morts fassent vendre. ... (Pp 49-50)

Ce livre n'a pas été publié chez Gallimard, dans la mesure où le texte n'entrait pas dans la thématique désirée. Salim Bachi réussit quand même à publier son autobiographie

³⁹⁷ Le seul éditeur chez Gallimard appelé Christian est **Christian Giudicelli**, après Christian Gallimard qui a quitté l'entreprise familiale en 1984

Partie II : Les structures dominantes dans l'(auto)biographie chez Salim Bachi

chez les éditions Rocher. Ce récit ouvre la voie à d'autres dans le même style, à savoir l'écriture biographique. L'auteur, tout au long de son écriture, décrit ses conflits au milieu de deux cultures : entre être accepté ou rejeté, avoir sa place ou pas dans un autre monde, autre que celui qui l'a vu naître. L'auteur retrace à travers ses écrits en général, dans ses récits en particulier, son dépaysement, son exil, sa solitude.

Comment rendre, au fil de la plume, les impressions qui traversent l'esprit d'un étranger ? Je l'ai toujours été pourtant, étranger. Étranger en son pays, comme le dit Villon, étranger en France ou je vis depuis huit ans, étranger à moi-même enfin, me comprenant peu, m'interrogeant trop. (p16)

Cette sensation d'être étranger dans son propre pays le ronge. Ses lectures lui ont donné une autre vision du monde, même installé en France, le problème n'est pas réglé pour autant. Ses idées et ses pensées ne sont plus en cause mais son physique « *Avec ma tête de métèque, de juif errant, de pâtre arabe, on peut difficilement me prendre pour un descendant de Charles Quint.* » (p17)

Cette identité multiple qui s'installe avec métèque, juif, arabe et descendant de Charles Quint met en évidence la personnalité de l'auteur qui sait où se trouve sa place dans une société étrangère. Vinsonneau Geneviève³⁹⁸ détermine une identité culturelle, non seulement par la nature qui constitue un individu, mais aussi par sa relation avec son appartenance. Après ce regard sur soi, le regard de l'autre est également relevé dans l'exemple qui suit :

- Cierra la puerta ! gueule mon voisin de lit.
...Mon nouveau compagnon. Un vieil Espagnol.
- Comment tu t'appelles ? Il parle français
- Salim
- Jack ? Il est à peu près sourd.
- Non. Salim
- C'est pas un prénom français, ça.
- Arabe. Et toi ?
- Quoi ?
- COMMENT T'APPELLES-TU ?
- Pas besoin de crier. Je m'appelle Pedro.
- [...]
- J'étais légionnaire, c'est pour ça que je parle français. J'étais là-bas, chez toi.
- En Algérie ?

³⁹⁸ VINSONNEAU, Geneviève, *L'identité culturelle*, Paris, Armand Colin, coll. U. Série psychologie. 2002.

Partie II : Les structures dominantes dans l'(auto)biographie chez Salim Bachi

- Pendant la guerre. A Sidi Bel Abbes. Je ne comprends pas pourquoi, vous, les Algériens, vous avez refusé de rester français ?
- On en avait marre.
- C'est la faute à de Gaulle. Il nous a menti.
- Un grand homme.
- Tu parles, Jack, un salopard, oui. Et maintenant, les Algériens, vous êtes en France, c'est pas vrai, ça ?
- En partie.
- Vous auriez été plus heureux si la France était restée chez vous. Maintenant, y a des Algériens partout. De la porte de Clignancourt à la mairie de Saint-Ouen, et plus loin encore. Vous êtes partout. Dans toute la France.
- Sur toute la terre, Pedro.
- J'aime bien discuter avec toi, Jack. (Pp122-124)

L'identité du personnage est son histoire, réelle soit elle ou imaginaire, elle repose sur l'affirmation du "je", pas le "je" de Descartes, qui pense donc qui existe, mais le "je" qui se construit avec l'interaction dans des relations d'inclusion/exclusion. Le Moi accorde une grande importance à son appartenance à un groupe, mais l'acceptation d'autrui génère une grande émotion chez l'individu. L'interculturalité est déclenchée dès qu'une rencontre communicationnelle se fait entre le Moi et autrui. Elle proclame le droit à la liberté d'être différent et exige une reconnaissance de l'altérité

La tolérance commence par l'acceptation de l'Autre, à commencer par son identité (nom, origines, langue...). Un léger rejet se sent dans ce dialogue qui dit long sur les relations d'échange entre Salim et Pedro. Refuser de l'appeler par son nom lève le voile sur le rejet de la personne autant qu'Arabe.

En suivant le même schéma d'analyse, nous allons tenter de détecter les structures dominantes dans les récits de Salim Bachi. Nous dégageons les images obsédantes ainsi que les représentations obsessionnelles dans son écriture. Ces images basées que sur les figures de style et la représentation de quelques symboles dévoilent un imaginaire particulier à l'auteur. Un imaginaire tracé partiellement selon Durand en visant que quelques symboles et toutes les figures de style. Si Durand étudie profondément cet imaginaire dans plusieurs domaines, notre étude ne visera que le domaine de la littérature, accompagné des interprétations des différents symboles.

Partie II : Les structures dominantes dans l'(auto)biographie chez Salim Bachi

1.1.2. L'autobiographie à travers les structures de Durand

Parmi tous les sous-genres de la littérature intime, *Autoportrait avec Grenade* (2005) s'inscrit dans l'autobiographie. L'auteur, le narrateur et le personnage principal retourne sur son passé, en particulier sur sa vie adulte contrairement à *Dieu, Allah, moi et les autres* (2017), qui est considéré comme un récit rétrospectif qui explore sa vie depuis son enfance.

L'autobiographie se démarque des autres sous-genres par deux caractéristiques : la première, l'auteur est le narrateur et le personnage principal, la seconde est la distance qui s'installe entre le temps du déroulement des événements et le temps de la narration. L'autobiographie ne dégage pas que les structures *synthétiques*, à savoir la structure historique même si les événements racontés sont réels. Ces derniers ne forment que les souvenirs et les images formés dans l'esprit de l'auteur et gardés en mémoire. Ces événements contiennent des représentations obsessionnelles ancrées depuis l'enfance. Ils remontent parfois à très longtemps qu'ils sont associés à d'autres pour les restituer ; comme une odeur à un endroit, une couleur à un sentiment, une chanson à un événement ou encore un dualisme des contraires tels que : preuve et instinct, effet et cause, ténèbres et lumière, etc. La pensée antithétique ne fait qu'accroître l'aspect des structures *schizomorphes*.

En revanche, le journal intime, les mémoires ainsi que le récit de vie peuvent certainement dégager des structures dites *synthétiques*. Dans ces sous-genres, « *l'accent est mis sur le récit d'événements historiques et non sur celui d'une vie personnelle* »³⁹⁹, quant aux essais, la chronologie des faits est abandonnée en vue d'une réflexion sur un thème donné.

L'autobiographie varie selon le sous-genre qui oscille entre histoire et confession. Le recours à l'histoire et l'adoption du rôle de témoin ou de chroniqueur, place le récit dans le tableau de classification de Gilbert Durand au centre de l'historisation mettant en valeur les structures *synthétiques*. Ce genre de récit tente d'informer sur une époque, une classe sociale ou un régime politique. Quant à la confession, l'auteur porte un regard critique sur son passé en se concentrant sur sa vie. Il traite des points contradictoires comme le pour et le contre, la vie et la mort, l'enfance et l'âge adulte. Une pensée

³⁹⁹ TOUZIN, Marie-Madeleine, *L'écriture autobiographique*, Paris, BERTRAND-LACOSTE, 1993, p 8

Partie II : Les structures dominantes dans l'(auto)biographie chez Salim Bachi

antithétique est mêlée à des idées obsessionnelles. Un esprit qui se cherche dans une quête d'identité met au premier abord les structures *schizomorphes* en exergue.

L'accent sur la domination de telle ou telle structure sera mis en évidence avec plus de détails dans l'analyse des figures 6 et 7. Une description de la démarche sera suivie d'exemples du récit marquant la part importante de chaque représentation pour la classification de chaque structure.

1.2. *Dieu, Allah, moi et les autres*

Connu pour son grand intérêt pour les sujets épineux, Salim Bachi s'accroche à la fiction pour mettre en exergue le débat sur un thème donné : la religion, la politique, l'amour, la liberté dans ses différents romans. Son dernier récit s'inscrit dans la catégorie des écrits provocateurs. Nier l'existence de Dieu est très audacieux pour un écrivain né en Algérie, d'une famille musulmane. Ses expériences aspirent sa croyance vers un gouffre et projette son esprit dans un monde de méditation.

Dans *Dieu, Allah, moi et les autres*, Salim Bachi énonce, sous forme de confession, son autobiographie. Il dévoile ses tourments, décrit son enfance, remémore la mort de sa sœur. Il raconte une vie de tourments et de souffrances, de combats et de rencontres. Il remémore sa libération de toutes les contraintes sociales et religieuses, faisant des livres et de la littérature un refuge.

Sa croyance en l'inconnu, en l'invisible s'estompe avec le temps. Il forme un esprit rationnel où la vie religieuse ne gouverne plus sa philosophie. Les lectures et les voyages ont forgé ses pensées qui se sont libérées de toutes contraintes sociales. Dans son dernier récit, il insiste sur deux icônes : Dieu et Allah. Deux mots ayant la même signification, non pas pour l'auteur, « ... je croyais toujours en Dieu, un peu moins en Allah, sa traduction en arabe littéral. Je croyais en Dieu mais Allah m'emmerdait par sa manière d'être partout et de m'épier sans cesse. » (Pp 24-25). Il compare deux visions différentes en désacralisant ce qui constitue toute religion monothéiste, mais aussi la source et le sens de toute croyance : Dieu.

L'auteur attache plus d'importance aux expériences qu'aux croyances. Dans son récit, il raconte son amour pour la lecture et sa quête sans relâche de la vérité. Il avoue

Partie II : Les structures dominantes dans l'(auto)biographie chez Salim Bachi

qu'il a fini par perdre la foi et les repères inculqués de facto à l'école algérienne des années 70.

Quel que soit l'intérêt porté au sacré et à la religion, son importance reste d'actualité. Croyance ou athéisme, le sujet énumère les causes et les conséquences sans pour autant perdre de son originalité. Salim Bachi raconte son affranchissement dans son récit, il décrit son désenchantement de tout ce qui le relie à la religion, à la catégorisation.

A présent, je refuse toute forme d'engagement, tout ce qui, de près ou de loin, ressemble à de l'endoctrinement. Je rejette ces valeurs que l'on veut inculquer de force aux jeunes hommes et femmes de tous pays afin de les envoyer à la mort : l'ordre, l'obéissance, la nation, la religion. (p 64)

Salim Bachi s'est affranchi de ces institutions, de ces pratiques religieuses par le biais de ses voyages, de ses lectures et de son entourage. Le jeûne constitue une première étape de sa libération. Sa maladie contribue à son émancipation et la monotonie de la prière crée un dysfonctionnement dans son esprit. Ce dernier absorbé par la littérature, la poésie, la philosophie et les voyages. Une personne avide de savoir, doté d'un esprit vif, faisant de sa plume une fine lame pour aiguiser ses idées. Salim Bachi raconte sa mutation d'un musulman pratiquant à un simple athée. Ces croyances et ses repères se sont perdus de vue à travers le temps.

Je croyais en une existence posthume. Pour retrouver mes êtres chers, il me faudrait mener une vie exemplaire, obéir à des lois contraignantes : faire la prière, jeûner pendant le ramadan, ne pas boire d'alcool, ne pas mentir, voler, tricher, jouer, rire, respirer... Je tentais de faire mes cinq prières quotidiennes mais je me lassais très vite. Je n'ai jamais pu me plier à la moindre discipline, hormis celle d'écrire, qui est venue plus tard. Quant au jeûne, mon état de santé ne me permettait pas de l'observer, et puis mes parents s'en moquaient. (p 59)

La dégradation de son état de santé était une bonne excuse pour se dérober du jeûne. Il n'a pas persisté à faire la prière comme tous les jeunes de son époque qui essayent de se découvrir. Son esprit refuse le conformisme et l'adaptation aux règles établies. Ce caractère fait-il de lui un athée ? « ... la foi est une question personnelle qui engage l'individu seul dans son rapport à Dieu. Cette relation au divin ne saurait être réduite à l'observance du dogme et des rites. » (p 88). Son avis sur la foi n'affirme en rien sa sécularisation. Sa relation avec son Dieu ne concerne personne que lui et son Créateur. Un avis qui nie ses déclarations à la page dix-huit : « Dieu n'existe pas. Ouf, je l'ai dit »,

Partie II : Les structures dominantes dans l'(auto)biographie chez Salim Bachi

un trempe l'œil qui lui permettra de donner libre court à ses pensées intimes, à ses interrogations et à ses hypothèses sans être jugé puisque dès le début il annonce la couleur.

L'incrédulité et le doute nourrissent chez l'auteur le sens de la critique rationnelle, en se basant sur la logique et le bon sens. Une critique renforcée dans sa sphère intellectuelle niant l'existence du sacré, des miracles et de la vision mystique du monde. Ce processus vise l'accomplissement personnel dans un individualisme absolu. La vie mondaine constitue le milieu par excellence de la libération de toutes contraintes, favorisant la remise en question de la vie politique, sociale mais surtout religieuse. Une liberté rendant l'individu autonome face aux différentes règles et pratiques religieuses. Le surnaturel ne trouve pas sa place dans un processus où la raison et la logique prônent sur les esprits.

Dans mon roman *Le Silence de Mahomet*, j'ai supposé que notre prophète savait lire, contrairement à la légende. Un caravanier aussi important que lui ne pouvait être illettré. C'était un notable et un homme au-dessus des autres même si, en islam, on se plaît à amoindrir cet être exceptionnel car Allah seul est maître de nos destinées. On prend les armes dès qu'il est insulté ou caricaturé, mais en vérité nous l'avons-nous-mêmes rabaissé en prétendant qu'il ne savait rien et n'était que le réceptacle de la parole divine. (p75)

L'auteur raconte la vie du Prophète selon les chroniques consultées⁴⁰⁰ tout en intégrant des hypothèses sur Son esprit, Ses pensées et Son savoir-faire. Les réflexions de Bachi n'explorent pas seulement la religion et le monde spirituel mais aussi la littérature et le monde artistique, comme dans l'exemple suivant :

... j'avais fait un exposé sur Rimbaud devant mon professeur de français, un islamiste. Chose rare pour l'époque. A la fin de ma présentation, le bonhomme, devant la classe, pérorait sur Rimbaud, selon lui un poète mineur. Je lui demandai pourquoi. Il me répondit : il était athée. Que rétorquer à cela ? Le règne des sots avait commencé. Je finis par citer *Une saison en enfer* : « il faut être absolument moderne. Point de cantiques : tenir le pas gagné. » (p 80)

La littérature nourrie sa liberté tant cherchée et accroît son désir de s'affirmer en tant qu'individu neutre, n'intégrant aucun organisme, politique soit-il ou religieux. « ... je ressemble beaucoup à la jeunesse actuelle qui se désintéresse de la politique, ennuyée

⁴⁰⁰ BACHI, Salim, Op.cit., (2008), Avertissement, p351.

Partie II : Les structures dominantes dans l'(auto)biographie chez Salim Bachi

par des palabres sans fin et mensongères. » (p 64). La passivité et la neutralité constituent aussi une forme de liberté d'expression. Cette distanciation contribue largement à la libération raisonnée d'un sujet malmené par les mensonges. La religion aussi bien que la politique : « ... est fondamentalement une affaire de croyance en un ensemble de propositions auquel on donne son assentiment. »⁴⁰¹

1.2.1. L'esprit rationnel de l'auteur

L'auteur est doté d'un esprit rationnel tout en traitant le sacré dans ses livres. La libération de l'homme de la domination religieuse est mise au centre de sa pensée. Son individualisme prend de l'ampleur face à la religion. Cette dernière perd son influence sur la société quand elle ne devient plus la source de toutes les connaissances.

Parallèlement se développe dans les sociétés occidentales en culture généralisée de l' "authenticité" ou l'individualisme expressif qui encourage les individus à travers leur propre chemin, à découvrir leur propre épanouissement, à "trouver leur voie"⁴⁰²

Les écritures, sources de la Foi, sont parfois mal interprétées, mettant l'intégrité de ses principes en doute. Une pensée rationnelle traite le sujet sous différents angles afin de trouver des réponses à des questions jusqu'à présent, considérées comme sujets tabous.

De l'incompréhension naît le mystère, un écrivain en est conscient, un prophète encore plus. Une falsification eût conduit à simplifier un texte ardu par nature, à lever certaines obscurités, ce qui est loin d'être le cas. Les sourates et les versets sont bien les paroles dites par Mahomet à divers moments de sa vie. Le Coran, en revanche, n'est qu'un manuscrit parmi d'autres, voire une compilation ou un bricolage hâtif de scribes sans génie. Le travail entrepris par le calife Othoman ne fut jamais achevé, empêché par ceux-là mêmes qui refusaient que l'on touchât à la parole d'Allah, ne serait-ce qu'en la couchant par écrit. Avaient-ils tort ou raison ? Je ne le sais. On peut toutefois les comprendre. Les « récitants » tenaient le Coran de la bouche même de Mahomet et détenaient donc la Vérité. Ils ne voulaient en aucun cas la voir figée dans un livre qui ne respecterait pas la manière dont Mahomet la déroulait devant son auditoire : elle était parole vivante et devait le rester. Mais les *qurra'*, qui avait connu Mahomet, moururent, et la Vérité avec eux. (p 67)

⁴⁰¹ ASAD, Talal, BROWN, Wendy, BUTLER, Judith, MAHMOOD, Saba, 2015. *La critique est-elle laïque ? Blasphème, offense et liberté d'expression.* (trad. Francie Crebs & Franck Lemonde), Lyon, Presses Universitaires de Lyon. 2015, p 97.

⁴⁰² TAYLOR, Charles, *L'âge séculier*, Paris, Seuil. 2011, p 528

Partie II : Les structures dominantes dans l'(auto)biographie chez Salim Bachi

Un passage qui dit long sur sa conception de la religion. Qui selon lui, ne peut être que Vérité dans la bouche du Prophète mais cette parole transcrite peut être souillée à travers le temps. Il ne conteste pas la prophétie de Mohammed (QSSL) mais son expansion. Dans un sens, les choses incomprises génèrent le mystère, insaisissable et instable, menaçant l'équilibre des affaires humaines. Toutefois, ce même mystère, quand il trouve sa place dans la sphère religieuse, crée un confort spirituel et moral.

Le concept "mystique" est illustré chez l'auteur par deux figures littéraires et deux représentants du soufisme. Tolstoï est la première figure littéraire, « *Cette philosophie, le tolstoïsme, humanisme teinté de mysticisme, fait de renoncement et de culpabilité chrétienne* » (p 47) Rimbaud est la seconde, « *Ce jeune homme se révoltait contre Dieu, assistait à la Commune, et demeurait un mystique aux semelles de vent qui mourrait comme un Arabe, en faisant sa profession de foi.* » (p 71). Le soufisme, par contre, est représenté par deux grands mystiques : Ibn Arabi et Rûmi.

... pendant la vingt-septième nuit, si vous êtes un jeûneur émérite, le ciel s'ouvrira pour vous. De nombreuses personnes attendent ce miracle pendant la période de jeûne. Pour ma part, je n'ai jamais entendu dire que cela était arrivé à quiconque en Algérie ni dans le reste du monde arabo-musulman. Plus depuis les grands mystiques comme Ibn Arabi ou Rûmi. L'esprit ne souffle pas n'importe où. C'est un signe évident que cela. Allah seul sait qu'il y avait en ce temps-là, au pays des chimères qui me vit grandir, des croyants et des jeûneurs dont l'observance et la religiosité eussent fait pâlir l'Envoyé de Dieu lui-même. (p76)

Pour une personne qui nie l'existence de Dieu, il peut voir les signes évidents et Lui attribuer tout le Savoir. Cette relation qui lie la créature au créateur reste un mystère. Des liens invisibles se tissent entre l'individu et Dieu, entre le philosophe et Dieu, entre le poète et Dieu, chacun à sa manière qui se révèle secrète et originale. Cette liberté personnalise de plus en plus les pratiques et se dégage du fonctionnement habituel ou de masse, favorisant l'anonymat.

La pratique religieuse pour l'auteur est dénuée de ses valeurs quand les pratiquants ne respectent pas ses lois et s'adonnent à tous les excès vidant cette pratique de sa sacralité. Le milieu dans lequel il vivait ne favorisait pas son émancipation religieuse puisque son entourage le pousse à être libre, libre de choisir le mode de vie qui lui convenait le mieux (ses pensées, ses lectures, sa religion, ses amis, ses pratiques, etc.)

Partie II : Les structures dominantes dans l'(auto)biographie chez Salim Bachi

C'était pratique. Comme il fallait se cacher pour manger, nous nous retrouvions dans leur chambre d'étudiant. Sinon je rentrais chez moi pour déjeuner en paix. J'y trouvais souvent mon père ou ma mère qui fumaient en ouvrant grand les fenêtres pour que les voisins, transformés en chiens renifleurs, ne sentent pas l'odeur de la cigarette. Pourquoi observer le jeûne si toute une société le vidait de son sacré et en profitait pour se livrer aux pire excès ? Nous étions paradoxalement des ascètes... Nous menions une vie saine et sans ostentation. En revanche, pour être normal et ne pas mourir assassiné, il fallait se cacher comme les oiseaux. Les Frères vigilants veillaient à ce que vous respectiez leur Loi : tu ne mangeras point. Cela avait commencé juste après l'indépendance de l'Algérie. (p 73)

Un retrait de la société s'impose quand l'indépendance de l'individu dépend du degré de pratiques. L'accomplissement de soi vire à l'éclatement de son esprit et de son âme. L'auteur s'est toujours retrouvé seul, ayant comme meilleurs amis, les livres. Ses lectures comblent le vide dans sa vie. Il finit par quitter le pays et ses interdictions. Il développe une réflexion qui dure depuis 2001 avec *Le Chien d'Ulysse*, son premier roman. Une réflexion qui se base sur des faits réels : « ... pour la raison simple que tout y est vrai ou presque – la fiction c'est ce presque -, demeure à mon sens la meilleure illustration de notre jeunesse en Algérie pendant la guerre civile. » (p 89). L'authenticité de ses écrits révèle un tout autre aspect de la fiction qui lui permet de trouver sa voie, cette dernière se démarque de la voie commune. C'est ce que Charles Taylor appelle « la culture de l'authenticité » qui met en œuvre une manière personnelle pour réaliser son humanité :

...il est important de trouver sa voie et de vivre en accord avec elle, au lieu de se soumettre au conformisme avec un modèle imposé de l'extérieur, par la société, par la génération précédente, par l'autorité religieuse ou politique⁴⁰³

Salim Bachi développe des hypothèses et entreprend une démarche particulière pour les présenter. Une démarche qui s'appuie sur des lectures, des voyages et des recherches approfondies. Ce genre de procédés peut révéler la vérité au détriment du mysticisme qui enveloppe la religion, comme dans l'exemple suivant :

L'homme de Dieu est illettré, selon la tradition ; plus exactement, il est *ummi*. Le terme revient à de nombreuses reprises dans le Coran et pose quelques problèmes philosophiques et étymologiques qu'il serait plus ardu d'évoquer ici. Mais l'étude

⁴⁰³ TAYLOR, Charles, Op.cit. p 811.

Partie II : Les structures dominantes dans l'(auto)biographie chez Salim Bachi

du mot *ummi* ne renvoie pas forcément à l'illettrisme en tant que tel et ne prouve rien, hormis le fait que l'homme, comme une grande partie des Mecquois, n'appartenait pas à une religion révélée, à l'inverse des chrétiens et des juifs. Comment imaginer un caravanier prospère, placé par une femme puissante et riche à la tête d'une entreprise importante, incapable de dresser ses listes de marchandises et de les noter, à moins de supposer qu'un secrétaire, qui savait lire et écrire, l'accompagnait dans toutes ces équipées ? (p 78)

Développer une telle hypothèse nie le caractère mystique de la religion, détruit le miracle sur lequel repose les croyances des musulmans. Ce n'est pas la seule hypothèse que l'auteur tente d'exposer. Il pose un autre problème, celui de l'âge de raison : quarante ans. « *Pourquoi cette récurrence de l'âge fatidique de quarante ans sous la plume des chroniqueurs ? L'âge de Khadija lors de son mariage avec Mohammad, la première révélation... Pour Hichem Djait, historien de l'islam et auteur de ["La Vie de Muhammad"], le chiffre, dans les deux cas, est probablement une convention* » (p 78)

Le mot "probablement" introduit déjà une hypothèse. Cette manie chez l'auteur de relater l'Histoire limite le processus de l'imagination. Son écriture relate des moments importants du passé avec l'objectivité d'un chercheur. Une objectivation qui procure une sensation de contrôle par la raison et qui s'oppose à l'intégrité spirituelle ainsi qu'à ses voies mystérieuses. L'objectivation met l'auteur en situation de retrait par rapport à l'ordre social et aux idées préconçues. Elle permet une affirmation de soi par des expériences personnelles mettant en doute toute une doctrine.

1.2.2. L'apaisement par l'ironie

Un soupçon d'ironie est noté dans *Dieu, Allah, moi et les autres*, ouvrant des débats sur les sujets d'actualité. Il émet des hypothèses sur le Coran, décrit les souffrances du jeûne, critique le système éducatif en Algérie... sous une forme à la fois plaisante et sérieuse.

Chez nous, il n'y avait qu'un problème philosophique véritablement sérieux : faire ou ne pas faire le ramadan. Nous redoutions l'arrivée du mois de ramadan. C'était une peste qui s'abattait sur tout le pays. Pour commencer, le jour était remplacé par la nuit : on voulait bien jeûner mais endormi, comateux même. La plupart des gens prenaient leurs vacances annuelles pour pioncer pendant que le soleil d'Allah brillait. On se réveillait en toute fin d'après-midi avec une gueule de bois carabinée, sans avoir bu une goutte d'alcool. C'est l'effet ramadanesque, cette

Partie II : Les structures dominantes dans l'(auto)biographie chez Salim Bachi

tête de plomb, une haleine fétide et une humeur massacrant qui poussait certains à s'entre-tuer pour une broutille. On disait alors : Ramadan lui est monté à la tête. Ramadan était une divinité maléfique qui ressemblait à Kali et que nous envoyait Allah pour nous punir, croyants et incroyants. Lorsque vous paraissiez fatigué, il y avait toujours un idiot pour vous dire que Ramadan vous avait vaincu, par K-O. (p 72)

L'image du jeûneur algérien est bien décrite. Un vécu se dégage de ce passage et dit long sur les journées de l'auteur pendant le mois de Ramadan. Il ne décrit pas le charme des soirées en famille, la joie des enfants qui jeûnent pour la première fois, la magie du repas qui rassemble toute la famille autour d'une table bien garnie. Ces scènes lui sont probablement étrangères, quand la suite des événements s'annonce ainsi :

Je ne faisais pas le ramadan, mes parents non plus, comme grand nombre de mes amis [...] Les flics ramassaient les dé-jeûneurs qui se croyaient encore aux jours heureux de la colonisation où l'on pouvait manger pendant le ramadan sans rendre de compte à personne. (p 73)

Dans un monde de violence, de souffrance et de perte, l'auteur trouve son bonheur dans les romans. Initié dès son plus jeune âge à la lecture par son père : Jules Vernes, Homère, Rimbaud, Nietzsche, etc. En côtoyant les écoles françaises, en France et en Algérie, il finit par maîtriser cette langue. Il ne réussit pas à se faire des amis, ni à l'école algérienne, ni à l'école française. Seulement la lecture le sauve de la solitude.

La vingt-septième nuit du ramadan est appelée nuit du destin car Mahomet reçut sa première révélation à ce moment-là, « Lis au nom de ton Dieu » ... Mahomet aurait répondu : je ne sais pas lire. L'archange Gabriel le jeta par terre, le malmena et le força à lire les signes évidents. C'est très bien un Dieu qui vous donne à lire, je n'ai rien contre. (p 75)

L'école algérienne marque l'auteur au plus haut niveau. Il parle de cette expérience en termes de châtement, de terreur, de cours sans importance, d'activités inutiles. Salim Bachi introduit la langue arabe (toujours en italique) dans son récit pour le rendre encore plus authentique. L'humour adoucie la violence racontée et apaise l'âme troublée du personnage.

Un autre spécimen d'enseignant. On disait « mon maître », sayyedi. On se levait quand il entrait en classe. Il ne crachait pas mais il avait un plus long bâton. Un long tuyau en plastique vert, flexible, dont le sifflement précédait le coup : on ressentait alors une grande brûlure. Je ne sais où il a déniché son instrument de torture, [...] Une fois le cours d'histoire terminé, on passait aux

Partie II : Les structures dominantes dans l'(auto)biographie chez Salim Bachi

travaux pratiques, grâce au tuyau vert de notre maître. Je dis cela sans rire. L'école algérienne que j'ai connue a été une école de violence. (p22)

L'auteur garde un souvenir douloureux de sa scolarité. Il décrit des enseignants qui ne connaissent que le châtiment corporel et ne se déplacent jamais sans leur moyen de torture. Un apprentissage de force qui le dégoûte de l'enseignement, de la langue arabe et de l'école algérienne en général. C'était un cauchemar. « *Je n'avais jamais de devoirs, c'est ce que je prétendais. De fait, cela ne servait à rien, nous étions battus de toute manière* » (p 45)

L'humour, qui représente une forme d'ironie, permet à l'auteur de manier les mots et les images pour délivrer une vérité et son verso. L'ironie peut développer une thèse, elle peut démontrer sans choquer. Elle rappelle le pour et le contre sans pour autant les adopter : « *...l'écart ironique naît du fait que l'ironie exprime toujours l'un et l'autre, le oui et le non. Dire d'un auteur qu'il est bon pour faire comprendre qu'il ne l'est guère n'équivaudra jamais à le déclarer ouvertement mauvais.* »⁴⁰⁴

L'ironie n'est qu'un procédé comme un autre que l'auteur exploite afin de rendre la réalité moins cruelle, moins décevante mais surtout plus acceptable. Elle a le pouvoir de présenter le contraire pour dire la vérité. L'auteur joue avec les mots et les expressions pour mettre en évidence des contrastes. Il ne croit pas en l'existence de Dieu, mais il s'intéresse de près au Coran. Ses doutes se sont enracinés dans sa vie grâce à ses lectures, mais il ne renonce pas pour autant à la vérité :

Aujourd'hui encore tout ce qui touche au Coran m'intéresse au plus haut point. Je n'ai toujours aucune certitude. A ce propos, je préfère m'en tenir à la recherche qui avance. La vérité est en marche et rien ne l'arrêtera. Il suffit pour cela d'être patient et de rester ouvert à la discussion (p 67)

Les thèmes dans l'écriture de Salim Bachi sont variés. La vie/la mort, l'amour/la haine, la guerre, les voyages sont les thèmes les plus récurrents. Pour son dernier récit, il propose le contraste Dieu/Allah. Son écriture traite l'Histoire mêlée à sa propre histoire, reflétant la réalité de deux cultures différentes : française et algérienne.

L'auteur raconte son parcours, ses périples et les expériences qui ont fait de lui ce qui l'est, un non croyant. Il a pris l'habitude de poser un problème et de proposer des

⁴⁰⁴ SCHOENTJES, Pierre, *Poétique de l'ironie*, Paris, Seuil, 2001, p 93.

Partie II : Les structures dominantes dans l'(auto)biographie chez Salim Bachi

hypothèses, sans pour autant répondre aux questions. Avec tous les arguments proposés, l'écriture laisse derrière elle plus de questions que des réponses.

Dans *Dieu, Allah, moi et les autres*, l'auteur raconte son autobiographie sous forme d'un journal intime pour mettre à nu ses pensées, ses souvenirs et ses sentiments. Dans ce récit, il déclare qu'il n'est plus croyant, développe des hypothèses sur la vie du prophète, sur le Coran et raconte l'Histoire sous un angle différent. Il pose les questions, il émet des hypothèses et tente d'argumenter en s'appuyant sur ses lectures pour faire valoir ses idées. Il s'intéresse énormément à la religion, l'Islam en particulier. Il aborde le sujet dans plusieurs romans (*Tuez-les tous*, *Le Silence de Mahomet*, *Moi*, *Khaled Kelkal*) mais aussi dans ces deux récits.

Dans *Dieu, Allah, moi et les autres*, il raconte comment il est devenu un être sécularisé. La foi est cette relation directe entre Dieu et l'individu. Elle ne se perd pas complètement, en particulier chez Salim Bachi. Il annonce la perdre au début, à l'âge de neuf ans avec la mort de sa sœur, puis il raconte qu'il l'a perdue un peu plus tard, en découvrant Nietzsche et Rimbaud. Enfin à l'âge de raison, en cherchant la vérité. Un ensemble de contradictions qui laisse le lecteur perplexe. Un soupçon d'ironie dans son écriture diminue l'effet des propos considérés comme choquants pour certains, blasphématoires pour d'autres.

Ce qui accentue le scepticisme de Salim Bachi est sa pensée rationnelle. Un esprit fragile mais persévérant en quête de Vérité. Il n'hésite pas à poser des questions interdites, tabous, pour assouvir sa curiosité même si pour certains musulmans, quelques sujets sont à éviter. Il s'est inspiré de sa jeunesse pour marquer l'avidité de son esprit à la quête de la Vérité. Loin de son pays natal, il s'est fixé une nouvelle visée, en mettant en œuvre une nouvelle écriture qui pique la curiosité du lecteur.

A travers une écriture autobiographique, l'auteur révèle des vérités, des impressions et des sentiments, dégageant des idées, des pensées et un imaginaire individuel. Les structures de Durand cernent cet imaginaire dans toutes ses formes. Le premier récit aussi bien que le deuxième, constituent deux récits de voyage, décrivant les lieux visités et présentant les personnes rencontrées tout au long de sa vie. Dans la perspective de cerner l'imaginaire de l'auteur, nous abordons ces écrits autobiographiques, en y cherchant les structures dominantes.

Partie II : Les structures dominantes dans l'(auto)biographie chez Salim Bachi

2. Les structures dominantes dans *Autoportrait avec Grenade*

Dans notre analyse du corpus, nous avons deux graphiques à présenter. Le premier désigne les structures pour chaque partie et le second, démontre la dominance des structures tout au long de son deuxième récit. La première initiative est importante dans la mesure où les titres choisis pour les parties renvoient à une œuvre majeure dans l'histoire de la littérature.

2.1. L'influence de Dante sur l'écriture de Salim Bachi

Le premier récit de Salim Bachi est réparti en trois parties, intitulées comme suit : Purgatoire, Enfer et Paradis. L'auteur s'est inspiré de la plus grande œuvre de tous les temps, celle de Dante, *La Comédie Divine*⁴⁰⁵. Cette dernière est écrite entre 1307 et 1321 dans laquelle Dante raconte dans un long poème un voyage de l'Enfer au Paradis, faisant halte au Purgatoire. Le monde décrit dans ce chef d'œuvre est l'Enfer en neuf cercles, un Purgatoire perché sur une île qui permet l'accès au Paradis. L'univers de *La Comédie Divine* décrit l'Enfer et le Paradis d'une manière originale. L'Enfer, qui se compose de neuf cercles, abrite le Diable au centre de la Terre. Chaque cercle est bâti pour un type particulier de péché selon son degré. Plus on descend au centre de la Terre, plus le péché est plus terrible que le précédent. Chaque cercle est gardé par un démon, comme dans toutes les mythologies, à savoir Cerbère dans la mythologie grecque. Et pour atteindre le Paradis, il est important de passer par le Purgatoire pour se purifier. Comme l'histoire de Salim Bachi, Dante raconte le voyage de l'écrivain. Un voyage où il rencontre un nombre important de personnages historiques et mythiques tels que Lucifer, Judas, Brutus, Cléopâtre, Cerbère, Hélène de Troie, Le Minotaure, etc.

Dante va faire, avec son ami Virgile et sa bien-aimée Béatrice, un voyage difficile et risqué à travers les neufs cercles de l'Enfer, visiter le Purgatoire avant d'arriver au Paradis, le lieu où il rencontre son Dieu. Ce voyage va lui permettre de s'interroger sur sa condition et son rapport à Dieu.

Suivant le même parcours, Salim Bachi divise son récit de voyage en trois parties avec les mêmes titres, sauf que ce n'est pas dans le même ordre. L'auteur algérien commence son récit par une partie intitulée Purgatoire, après l'Enfer et le Paradis.

⁴⁰⁵ DANTE, Alighieri, *La Comédie Divine*, in Œuvre complète, Paris, LGF, (6^{ème} édition) 2013.

Partie II : Les structures dominantes dans l'(auto)biographie chez Salim Bachi

Le récit commence par la purification de son âme en visitant l'Espagne, l'ancienne civilisation arabo-musulmane. La discussion avec les personnages de ses premiers livres lui ont donné l'occasion de s'interroger sur ce qu'il veut, ce qu'il est et ce qu'il sera si la maladie ne finit pas par l'emporter. Ces rencontres lui ont permis de tenir tête à son éditeur et écrire ce qui le préoccupe le plus. Il prend les conseils de son éditeur très au sérieux pour écrire parce qu'il le connaît très bien « À d'autres, s'il te plaît, me répond Christian. Je suis ton éditeur. Je lis dans ton âme. » (p28). Christian était présent dans sa vie pour lui indiquer quoi écrire, pour lui remonter le moral, comme un miroir qui reflète son âme meurtrie par la maladie et les problèmes conjugaux.

La deuxième partie est consacrée à sa chute, son séjour à l'hôpital et sa maladie qui l'aspirent vers un gouffre de souffrance et de solitude. Aucune aide ne s'est manifestée à l'époque, seulement lui face à son destin macabre. Il luttait seul comme tout un chacun le jour du jugement dernier. « *Mauvais trip. L'enfer. Après les songes heureux, l'heure des comptes a sonné. Comment, conscience, peux-tu me jouer un tel tour ? Et je suis seul dans cet hôpital. Personne pour me comprendre, personne.* » (p100)

Quant à la partie du Paradis, l'auteur s'intéresse à l'architecture, aux bâtisses laissées par les arabes au IX^e siècle. Le mot « Paradis » est répété trois fois dans la dernière partie, tous pour désigner la beauté de l'Espagne :

J'entamai la visite de l'Alhambra par le Généralife. Le paradis du maître. Les jardins de l'architecte font face aux palais nasrides ; plus loin, à l'Albaicin en sa blancheur. Je traversai les Jardines Nuevos, les allées érigées de rosiers, puis pénétrai par une petite porte surmontée d'un linteau aux azulejos verts et noirs. (p 175)

Enclose dans la tour de Comares, la salle des Ambassadeurs est encore plus belle. C'est le chef-d'œuvre de Youssouf I^{er}. La coupole en marqueterie est composée de plus de huit mille morceaux de cèdre qui dessinent des étoiles et symbolisent les sept cioux du paradis. (p185)

... une mise en abîme architecturale conçue dans la seconde moitié du XIV^e siècle, sous le règne de Mohammed V, à l'époque où l'émirat de Grenade atteignait son apogée politique et artistique. La cour des Lions, au centre du palais, est une création merveilleuse, un poème chanté dans le marbre blanc. Au milieu de la cour, une vasque circulaire est portée par douze lions. De taille modeste, ils crachent l'eau qui s'écroule par quatre rigoles, les quatre rivières du paradis qui partagent la cour, puis l'univers. De fines colonnes, souvent géminées, entourent la fontaine. (p 186)

Partie II : Les structures dominantes dans l'(auto)biographie chez Salim Bachi

L'auteur exprime sa fascination pour ce pays tant rêvé. La tour de Comares, l'Alhambra, le Généralife, les palais nasrides, l'Albaicin, Grenade, La cour des Lions sont autant de lieux associés au Paradis. Un Paradis qui le transporte loin dans le passé pour ressasser la gloire des musulmans, lui faire oublier son mal et l'aider à tenir face à la maladie, voire à la mort. Cette dernière est comme une ombre qui le poursuit depuis son enfance.

2.2. La Divine comédie à travers Autoportrait avec Grenade

Autoportrait avec Grenade est le premier récit de Salim Bachi. Le premier de ses livres à faire l'objet d'une analyse qui vise d'extraire les images redondantes qui forment les structures de l'imaginaire.

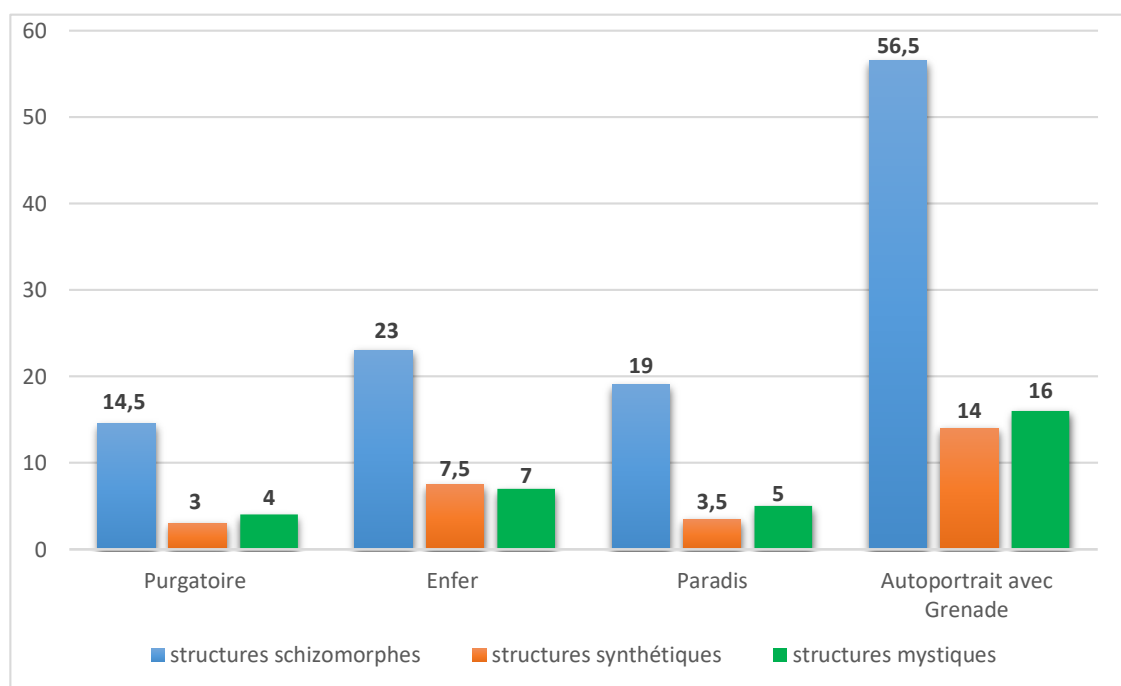


Figure 6 : Les structures dominantes dans les trois parties d'*Autoportrait avec Grenade*

Dans figure 6, l'analyse est faite partie par partie désignant les structures dominantes pour chaque partie. La première remarque à retenir est le rapprochement flagrant du taux des structures *synthétiques* et *mystiques* contrairement aux structures *schizomorphes*. Même avec l'assemblage des deux dernières colonnes, le taux n'atteint pas celui des structures *schizomorphes*. L'auteur raconte sa vie en intégrant ses impressions, ses sentiments et ses pensées. Le personnage principal qui n'est autre que l'auteur s'interroge sur son vécu et son avenir entre deux mondes. Une quête d'identité

Partie II : Les structures dominantes dans l'(auto)biographie chez Salim Bachi

est au centre de son histoire qui se déroule en Espagne. Cette dernière a connu la cohabitation de plusieurs cultures à savoir la culture chrétienne, musulmane et juive. Ce bain historique nourrit l'appartenance de l'auteur à une culture donnée, voire à plusieurs.

Dans ce sens que nous avons réparti le récit en trois colonnes selon l'énonciation ou la représentation véhiculée. La vie de l'auteur s'inscrit dans le régime Diurne, quand les pensées contradictoires ou obsessionnelles sont de rigueur. Quand l'auteur relate des événements historiques, le régime Nocturne refait surface et la structure historique s'impose. N'empêche que d'autres indices peuvent être des repères pour désigner dans quelle structure se trouve un texte à savoir les figures de style. Les structures qui comportent un nombre important de figures de style sont les structures *mystiques*. Elles impliquent l'euphémisation, la litote, l'antiphrase, mais aussi des formes qui se répètent comme la double négation ou l'emboîtement. Quant aux structures *synthétiques*, l'hypotypose est la seule figure importante qui met la description imageante et animée d'une scène réaliste en valeur. Dans le régime Diurne, en l'image de ses structures *schizomorphes*, l'antithèse est la plus appropriée pour désigner le mot et son contraire, pour ressasser les contradictions comme la vie et la mort, le jour et la nuit, les ténèbres et la lumière, la raison et la folie, etc.

2.2.1. Les structures *schizomorphes* dans *Purgatoire*

Pour comprendre la dominance de ces structures dans la première partie, il est indispensable de mettre en évidence les indices qui nous ont permis de les placer dans la première colonne du tableau de classification de Gilbert Durand. Le travail d'analyse s'est basé sur l'antithèse comme figure de style mais aussi sur des images imposantes comme celle du héros sauveur, du gigantisme ou bien celle de l'obsession par la symétrie. L'insistance sur la présence animale dégage des symboles thériomorphes, le contraste du noir impose les symboles nyctomorphes. L'éblouissement de la lumière et des couleurs ravive les symboles spectaculaires. Quant à la séparation et l'exclusion, elles avantagent plus les symboles diaïrétiques tout en insistant sur l'ascension.

L'auteur s'inspire de ses voyages mais aussi de ses lectures pour écrire, il raconte son expérience en Espagne, ses premières impressions en revivant le passé. Il fait référence au ciel et aux oiseaux qui renvoient à l'ascension, à l'élévation dans l'ensemble :

Partie II : Les structures dominantes dans l'(auto)biographie chez Salim Bachi

« *Je m'ennuie déjà. Pourtant le ciel est si bleu. Et j'entends enfin les oiseaux. Rester dans une solitude complète et choisie.* » (p12)

Dans la même perspective, pour démontrer la dominance des structures *schizomorphes*, nous proposons dans l'exemple qui suit ce qui détermine une séparation, imaginaire en l'occurrence, entre l'auteur et son personnage principal de ses livres précédents, Hamid Kaïm. Cette séparation dans l'esprit de l'auteur annonce déjà la disparition de son héros de ses livres qui suivent, contrairement à sa ville Cyrtha. Cette dernière a fait son apparition dans plusieurs livres, à savoir *Le Chien D'Ulysse*, *La Kahena*, *Autoportrait avec Grenade*, *Tuez-les tous* et *Les douze contes de minuit*.

— Je t'ai déjà beaucoup servi. Laisse-moi aller à présent.

Il se lève.

— Je reviendrai te voir.

Je suis presque soulagé de le voir disparaître dans la nuit. J'écoute le vent dans les arbres. Il murmure en une langue obscure. (p14)

La séparation ne touche pas seulement les personnes mais aussi les lieux et les choses comme l'exemple suivant : « *Grenade se partage entre deux collines, séparées par une plaine et une rivière, le Darro : d'un côté d'Albaicin, de l'autre la Sabika et l'Alhambra.* » (p 19). C'est le concept en question qui nous intéresse sous toutes ses formes de séparation ou d'exclusion.

L'image du soleil est toujours présente dans l'écriture de l'auteur. Elle génère différents symboles selon sa position dans le tableau de Durand. Elle peut représenter la chaleur douce et le beau temps dans les structures *mystiques*, mais une chaleur brûlante et étouffante qui se rapporte à l'enfer dans le régime Diurne. Cette dernière représentation est la plus redondante chez Salim Bachi avec des images comme l'abîme, les ténèbres, le spectre, la mort, etc.

L'influence du père joue un rôle important dans son écriture. « *L'ambulance file dans la nuit. Mon père me tient par la main. [...] L'ambulance grimpe, grimpe sur la colline. Mon père me tient par la main.* » (p 55) C'est ce qui représente l'image du père protecteur dans le travail de Durand sous le symbole de l'œil du père à travers les structures *schizomorphes*. L'œil qui surveille, qui prend soin et qui protège sa descendance. « *Mon père, par ses incessants récits de voyage, m'a donné le goût de l'Espagne.* » (p 25) Contrairement à la femme qui est considérée comme femme fatale, une sorcière ou une déesse maléfique, capable de sacrifier sa descendance pour préserver

Partie II : Les structures dominantes dans l'(auto)biographie chez Salim Bachi

sa force. « *Ma grand-mère était une conteuse qui découlait les Mille et Une nuits comme une sorcière, assurée de son pouvoir et de sa force.* » (p 20)

L'ascension caractérise ces structures avec des images symboliques telles que l'échelle, l'escalier mais aussi l'oiseau et l'avion. Toute élévation est bonne à retenir pour une montée vers le ciel. La montagne, le bâtiment, l'église, etc., autant de lieux qui perchent les hauteurs et renvoient à l'ascension quand il faut les atteindre. « *L'avion roule sur la piste, décolle. Mon voyage s'achèvera-t-il dans quelques instants ? Retrouvera-t-on dans les décombres fumants un petit carnet noir avec ces notes insipides ?* » (p 31)

Parmi les symboles évoqués dans le travail de Durand, les symboles diaïrétiques. Ils introduisent en général des images de séparation et d'exclusion. La séparation peut s'imposer par l'exclusion physique aussi bien que morale. Cette dernière porte sur l'esprit et ses croyances, quant à la première, elle se manifeste souvent par des armes, tranchantes en l'occurrence, « *Des pensées simples, tranchantes.* » (p 42) et par les guerres qui renvoient les soldats, les héros de l'époque, loin de leurs familles.

Le père de mon père, né en Kabylie au début du siècle, en 1903[...] Il s'était marié à cette femme qu'il n'aima pas. Il lui fit deux enfants et repartit faire la guerre. Il connut la débâcle de 1940 et fut porté disparu pendant trois ans. On ne sait ce qu'il advint de lui en France pendant ces trois années. Fut-il emprisonné par les Allemands ? [...] Puis il débarqua un jour, fin 1943, à Alger où il fabriqua mon père et le reste de mes oncles. (Pp 34/35)

Les symboles nyctomorphes prennent aussi une place importante dans le récit de Salim Bachi à travers des représentations telles que la nuit noire, les ténèbres, le chaos, les cauchemars, la peur du vide et de la mort. Cette obscurité qui fait perdre les repères et installe l'angoisse. « *La nuit nous a enveloppés dans son manteau d'écume. J'entends le ressac, vaste appel des profondeurs.* » (p 53). Une autre peur, très frappante dans son écriture, celle de la fuite du temps qui se manifeste à travers l'écoulement de l'eau dans une rivière, le voyage sans retour, la fatalité ou encore une chevelure flottante comme celle d'Ophélie. Toutes ces représentations renforcent l'image de la fuite du temps à travers des thèmes aquatiques dans les symboles nyctomorphes. « *On semble mort, et pourtant on vit. Vient le ressac. Vient le temps, le temps qui flue comme un nuage sous le vent, comme une algue sur la crête des vagues.* » (p54).

Partie II : Les structures dominantes dans l'(auto)biographie chez Salim Bachi

La première partie ne compte pas que les structures *schizomorphes*, chaque partie rassemble les deux régimes de la thèse de Durand à des taux différents. Même si le régime Diurne s'incruste par l'abondance de ses structures, le régime Nocturne trouve une place infime dans l'écriture de Salim Bachi.

2.2.2. Les structures *synthétiques* et *mystiques* dans *Purgatoire*

Dans figure 6, les structures *mystiques* et *synthétiques* ne représentent pas un taux élevé, contrairement aux structures *schizomorphes*. Les deux types de structures forment le régime Nocturne. Cette baisse dans les représentations de ce régime ne fait que confirmer l'aspect de la confession chez l'auteur. L'auteur ne concentre pas son écriture autour d'un évènement ou une personnalité historique mais sur son expérience et ses voyages, en particulier, celui de l'Espagne.

Dans ce régime, nous insistons sur d'autres représentations à savoir les symboles cycliques et rythmiques, incluons l'organisation temporelle et musicale. L'historisation est au centre de l'écriture, mettant en œuvre un évènement marquant par son ampleur l'Histoire aussi bien occidentale qu'orientale. Pour les figures de style, une seule est de rigueur : l'hypotypose qui dégage une description vivante et animée d'une image. La systématisation des contraires et des contrastes, surtout en musique, est importante dans les structures *synthétiques*. Quant aux structures *mystiques*, les figures de style sont encore plus variées que les deux premiers types de structures. Nous notons pour la troisième colonne de notre tableau, à savoir celle des structures *mystiques* : la litote, l'antiphrase et l'euphémisation. Des figures de style profondes et apaisantes dans la mesure où ce sont des procédés ironiques, cherchant parfois à faire comprendre le contraire de ce qu'il est énoncé, mais aussi une atténuation des sens pour la crudité brutale de certains. Nous sommes aussi en face d'une figure de style qui dit le moins possible pour suggérer le plus, un procédé qui pousse à réfléchir sur ce qui est écrit entre les lignes. En plus de ces figures de style, les structures *mystiques* préconisent les symboles d'inversion et d'intimité mettant en œuvre un emboîtement et une double négation tout en favorisant la mise en miniature des représentations.

Dans les structures *synthétiques*, nous pouvons noter une référence à l'Histoire de l'Espagne sous la domination musulmane dans l'écriture de Salim Bachi : « *Que l'on se rassure, je suis un anticolonialiste convaincu et la présence arabe en Espagne était illégitime. Il en subsiste à présent des traces. Sublimes pour certaines.* » (p27).

Partie II : Les structures dominantes dans l'(auto)biographie chez Salim Bachi

L'historisation ne prend pas une place importante dans ce récit. L'auteur se réfère à quelques événements historiques épars sans en mettre l'accent dessus. Ces références servent de repères pour situer son autobiographie dans un espace/temps bien déterminé.

Si l'historisation n'est pas très imposante dans ces structures, le recours à l'art, à la musique en particulier est très récurrent chez l'auteur. Dans l'extrait suivant, il situe l'art à une époque donnée et dans des lieux bien précis de l'Histoire. Il raconte cette vie, loin de la sienne, ornée de belle musique, tant chantée que rêvée.

Il est vrai que les musiciens arabes sont tous repartis et se sont éparpillés au Maghreb, Occident en arabe, où ils chantent encore, à cinq siècles de distance une Andalousie rêvée, mythique, dont l'un des vestiges nous contemple et nous nargue. (p24)

L'exemple qui illustre cette historisation sous-jacente dans la première partie du récit est le suivant. Un exemple qui relève des personnalités politiques connues, des dates sanguinaires qui ont marqué l'Histoire.

Serait-ce un effet collatéral (un mot ignoble) du règne d'Aznar⁴⁰⁶. L'homme vient de faire les frais de sa politique atlantiste et belliqueuse ainsi que d'un attentat d'al-Qaïda. Ce qui nous amène au 11 mars 2004⁴⁰⁷, le 11 septembre européen comme se plaisent à le répéter des journalistes inspirés. Une boucherie sans nom et sans but. J'ai vécu trois années durant sous le régime de la terreur islamiste en Algérie, de 1992 à 1995, à l'époque où les islamistes étaient présentés par tous les pays occidentaux comme alternative crédible au régime des militaires. Il y eut des dizaines de milliers de victimes dans l'intervalle. Qui s'en émouvait en Occident ? Mais ça ne compte pas. Il est vrai que le 11 septembre n'avait pas encore eu lieu. C'est un fait remarquable que les morts n'ont pas la même valeur au-dessous d'un certain méridien. (Pp 37/38)

Hormis l'ancien président du gouvernement de l'Espagne, José María Aznar, l'auteur ne cite pas d'autres personnalités. En revanche, il indique des lieux et des dates importantes par leurs événements bouleversants et marquants dans l'Histoire : le 11 mars 2004 en Espagne, le 11 septembre 2001 aux États-Unis et le régime de la terreur islamiste en Algérie, de 1992 à 1995. L'auteur exprime son mécontentement de l'indifférence des occidentaux face aux problèmes du monde arabe, ou du monde occidental en général.

⁴⁰⁶ José María Aznar est un homme d'état espagnol, d'abord président du Parti populaire, puis président du gouvernement durant deux mandats, de 1996 à 2004.

⁴⁰⁷ Le 11 mars 2004, est la date du plus meurtrier des attentats commis en Europe depuis 1988. Plusieurs explosions de bombes, posées par des islamistes, dans des trains de banlieue à Madrid, ont fait près de deux cents morts et mille neuf cents de blessés.

Partie II : Les structures dominantes dans l'(auto)biographie chez Salim Bachi

Les structures *mystiques* annoncent la dominance des sens en général, olfactif en particulier dans l'énoncé suivant : « *Un souffle léger et chaud charrie une odeur de terre et d'herbe froissée. Des parfums inconnus m'enveloppent, ravissent.* » (p12). Cette dominante n'est qu'une parmi d'autres à savoir tactile et gustative, mettant la dominante digestive en valeur. A force d'aiguiser ces sens, d'autres prennent forme et développent des sentiments et des sensations qui participent dans la création des œuvres artistiques et littéraires.

A présent les cavernes de Sacromonte servent de résidences pour touristes. Certaines sont aménagées en caves où l'on peut écouter du flamenco. Mais il ne reste rien de la musique ni des musiciens qui inspirèrent Federico Garcia Lorca. Tout le monde vous le dira : le *duende* grenadin est mort. [...]Je descends de la colline en longeant le Darro, rivière qu'aimait à suivre Garcia Lorca⁴⁰⁸. (Pp23/24)

Dans le régime Nocturne, les structures *mystiques* en particulier, la classification s'intéresse non seulement aux différents arts (peintures, musiques, théâtres, etc.) mais aussi à la littérature. Durand classe les romantiques et les surréalistes dans la colonne qui introduit ces structures. Les romantiques pour leur sens très profond des sentiments et les surréalistes pour leur sens très élevé qui dépasse la réalité, qui la surpasse et va au de-là de la réalité. L'écriture de Salim s'annonce très réaliste par les thèmes abordés. De ce fait, elle ne peut intégrer cette catégorie d'écriture. Par contre, les écrits et les écrivains qui ont influencé l'auteur, peuvent s'y inscrire et révéler un monde rêvé ou espéré.

Dans le procédé de la double négation, le second peut nier le premier mais pas dans l'exemple suivant où elle renforce l'idée de l'inanimé en insistant deux fois (inactivité et immobile) : « *Et je reste ainsi, en une inactivité rare, passant le plus clair de mon temps à flâner sans but, sans raison, sans lieu. Je voyage, immobile, traînant mon ennui, ma peine à vivre.* » (p 33). Cette idée d'insistance à travers la double négation se concrétise dans « *Je ne peux, je ne veux vivre sans elle* » (p22) dégageant la persévérance, une des structures de ce régime.

Dans la perspective de découvrir encore plus les structures *mystiques*, nous pouvons déceler la mise en miniature dans cet extrait : « *Moi j'étais étudiant. J'étais une puce. Une puce sentimentale* » (p 38). Un effet de gullivérisation se trace à travers une représentation

⁴⁰⁸ Federico García Lorca est un poète et un dramaturge espagnol. Il est aussi peintre, pianiste et un compositeur.

Partie II : Les structures dominantes dans l'(auto)biographie chez Salim Bachi

d'une petite personne, qui est l'étudiant. Une représentation qui ne renvoie pas à une personne petite de taille, mais petite par ses actions, déterminant ainsi le long parcours qui l'attend. Et cette puce sentimentale dégage l'image de la pureté des sentiments et de la naïveté des sens. C'est l'image de la personne avant l'expérience du monde du travail. Ce recours au sentimental rapproche son écriture du romantisme, tant exprimé par Durand dans sa classification isotopique des images, en l'installant dans les structures *mystiques*. Un mouvement dépassé selon son éditeur, qui lui tint ces propos dans son récit : « *Rassure-moi, Salim, tu n'es pas en train d'écrire ["Les Misérables"] ou, pire encore, ["Sans famille"]* ». (p 41). Son éditeur cite Hugo et Malot, l'un est romantique, l'autre est réaliste, en exigeant de l'imaginaire à l'auteur. Une écriture qui fait rêver, voyager et pas trop lourde. Christian, cité comme son éditeur dans le premier récit de Salim Bachi, « *...se cale dans son fauteuil et croise les bras sur son ventre. On eût dit un bonze si le rasoir n'avait épargné ses cheveux et d'autres petites choses encore qui l'éloignent de l'état monacal.* » (p42). L'image du ventre se rapporte aussi au symbole d'intimité renforcée par la référence à la vie du moine. Dans le régime Diurne, le ventre est un symbole digestif qui avale dans un gouffre ou un abîme contrairement à l'image du ventre dans le régime Nocturne. Elle représente le ventre maternel, le paradis du repos, le refuge naturel qui protège le corps et l'âme : l'image par excellence de l'intimité. Cette dernière se dégage sous différentes apparences. Le monde de l'intérieur est constitué comme intime à commencer par le ventre. La maison chez les réalistes, le sépulcre dans la poésie romantique sont autant d'images d'isolation et de repos. Le temple et l'église, l'œuf et la coque, renvoient aussi au monde intérieur, le lieu de l'intimité, tout autant que l'inconscient.

Autour de nous, "la Ruche", l'auguste maison où se concocte le miel de la littérature française, de la pensée française, de la poésie française. Enfin, c'est ce qu'ils pensent tous, en bourdonnant dans les couloirs, volant de niche en niche d'alvéole en alvéole. Ils ont l'air, comme ça, de butiner, de danser, légers, légers. (p 42)

Dans cet exemple, la mise de miniature est de rigueur à travers la ruche, l'alvéole. Un endroit qui représente le lieu intime des abeilles. Quant à la littérature, la poésie et la pensée française, elles sont représentées par les fleurs qui donnent du miel aux abeilles butineuses. Le miel comme le lait maternel, aliments naturels qui prennent une place importante dans l'archétype alimentaire chez Durand. Le premier est extrait de l'arbre ou des fleurs, au sein de l'abeille, quant au second, il est extrait du sein maternel. Pour la

Partie II : Les structures dominantes dans l'(auto)biographie chez Salim Bachi

religion hindoue⁴⁰⁹, ils symbolisent le cœur des choses, c'est la douceur et « *les délices de l'intimité retrouvée* ». L'une comme l'autre sont considérées comme une boisson naturelle et dans certaines cultures un breuvage sacré. Ce dernier porte de nombreux symboles qui se lient aux schèmes cycliques avec l'éternel retour, aux schèmes de l'avalage et de l'intimité. Le vin est un autre breuvage qui est classé parmi ce qu'on considère comme boisson sacrée « *Il faut partir lever voile vers l'Occident Le vin Le vin La vie se répand sur son corps* » (p 58) cette boisson est un des symboles des structures *mystiques*, associée à la vie renvoie à la transsubstantiation⁴¹⁰. Une boisson citée dans les textes sacrés, chantée par des poètes comme Omar Al-Khayyam et introduite en abondance dans la littérature.

2.2.3. Les structures *schizomorphes* dans *Enfer*

La deuxième partie traduit à l'image de son titre les malheurs de l'auteur. Son séjour à l'hôpital l'a marqué des années plus tard. Nous y trouvons les symboles, les archétypes et les représentations du régime Diurne. La guerre, les armes et les soldats sont des images représentatives de ce régime « *Il combattit pendant la première hécatombe du nouveau siècle : la Grande Guerre. Il retourna chez les siens, plein d'usage et raison, le poitrail chargé de médailles. Il obtint ainsi le privilège colonial d'acquérir des terres dans sa région. Il devint un notable, un caïd.* » (p 62). Une autre image du héros sauveur qui fait la guerre et revient aux siens triomphant. La guerre suppose qu'il y ait des armes, que ce soit tranchantes ou coupantes, frappantes ou explosives, toutes marquent cette appartenance aux structures *schizomorphes*. Un dualisme antithétique s'annonce par cette association hypothétique du haut et du bas, du vivant et du mortel mais aussi dans les classes sociales, relevant dans l'ensemble l'archétype de la chute « *Crashes d'avions, mariages princiers, explosions de bombes, amours classées x, classées y.* » (p 63). La pensée antithétique continue de se concrétiser à travers le dualisme des concepts contradictoires. « *Il traversa les Enfers et revint parmi les vivants. À nous, pauvres mortels* » (p62). La représentation de la chute est peinte sous différentes formes, de la plus petite à la plus grande, de la chute du taux d'hémoglobine à la chute de l'avion.

⁴⁰⁹ DURAND, Gilbert, Op.cit., 1992, (1^{ère} Éd.1969), p297.

⁴¹⁰ Dans la théologie catholique, elle est transformation de la substance du pain et du vin en celle du corps et du sang du Jésus-Christ dans l'eucharistie, par opposition à la consubstantiation qui, dans la doctrine luthérienne est la présence du Christ dans l'eucharistie, le Saint sacrement.

Partie II : Les structures dominantes dans l'(auto)biographie chez Salim Bachi

« Votre taux d'hémoglobine est en train de chuter. A quelle vitesse ? Pas de parachute ? »
(p 69)

Le sang est l'image du liquide sombre qui coule, symbole aquatique et nyctomorphe à la fois, mettant en exergue les structures *schizomorphes*.

De la race et du sang. Tout le Quichotte résonne de ce questionnement. Qui est qui ? Où est la vérité ? Qui est réellement chrétien ? Qui, réellement, ne l'est pas ? Où est la vérité encore une fois ? Dans les apparences ? Un fou peut-il être un chevalier ? Un chevalier, fou ? La ronde des masques. Et les livres brûlés, ne sont-ils que d'encre et de papier ? (Pp 70/71)

La représentation du chevalier est associée souvent au héros, au sauveur comme dans les contes d'antan mais le qualifier de fou renvoie à l'image de Don Quichotte, citée au début de cet extrait. Les livres indiquent un savoir mais brûlés renvoient à l'enfer que vivaient les savants voyant leurs œuvres brûlées comme Averroès. « ... ces antithèses schizomorphes, dans lesquelles la pensée s'oppose au sentiment, [...], les preuves à l'impression, la base au but, le cerveau à l'instinct, le plan à la vie, l'objet à l'événement et enfin l'espace au temps »⁴¹¹

Des mots comme s'enflammer, hurler, douleur, damné, nuit, prison, ombre, diable, couteaux, fines lames, rasoir. Effilées, couper, etc., enrichissent les schèmes verbaux ainsi que les archétypes épithètes et substantifs du régime Diurne. « Je connus le ciel après l'enfer. » (p 73), le trajectoire du ciel à l'enfer constitue une chute qui renvoie dans les religions monothéistes à Adam et à Satan. Tout un vol suppose aussi à un moment donné une descente « Je flottais. ... tu planais tel un oiseau, » (p 74). Toujours dans la même perspective, le titre du roman de Camus dénote cette représentation de la chute dans la vie d'un ancien avocat. « Camus. Tu t'en souviens ? Dis ? La Chute. Il en parle. Pour l'âme... Plus de lumière. » (Pp 74/75), un dialogue imaginé par l'auteur entre lui et Camus révèle ses pensées et cette représentation chère au régime Diurne.

La recherche de la gloire dans ce régime se dessine d'abord à travers des représentations de la hauteur. Outre l'avion, l'oiseau et le ciel, les grands immeubles, les églises et les tours constituent aussi le symbole de cette hauteur « Le palais ocre en son écrin, trônant sur une colline, bercé par le murmure d'une rivière. » (p 83). Avec l'emplacement du palais sur une colline, l'auteur cherche toujours le moyen d'accéder au

⁴¹¹ DURAND, Gilbert, Op.cit., 1992, (1^{ère} Éd.1969), P 213.

Partie II : Les structures dominantes dans l'(auto)biographie chez Salim Bachi

ciel, au paradis en insistant sur ses descriptions des lieux qui se trouvent sur un endroit élevé et près d'une rivière. Cette dernière représente l'écoulement de l'eau, symbolisant comme nous l'avons déjà indiqué plus haut, la fuite de temps. Un champ lexical tels que plafond, échelle, se hissait, faîte, tourne autour de l'élévation et s'ajoute à cette pensée obsessionnelle « *Le Cousin éteignait alors l'unique ampoule fixée au plafond de sa chambre, déplaçait son échelle et se hissait sur son faîte.* » (p 85)

« *L'appartement du Cousin tournait le dos à la montagne, et n'affrontait jamais la mer.* » (p 86) deux espaces contradictoires illustrent l'image du gigantisme : la montagne et la mer. Il s'ajoute à ces deux derniers le ciel : « *Ce ciel semblait si étendu, si vaste qu'il provoquait chez le Cousin un sentiment singulier* » (p 86) Le ciel abrite des étoiles qui brillent et que l'auteur les compare à d'innombrables lucioles, ce qui marque l'importance de cet espace. D'un côté, l'aspect gigantesque de cet espace, sa hauteur et sa brillance de l'autre.

Dans l'écriture de Salim Bachi, La chute précipite ses personnages dans les ténèbres de l'Enfer ou vers le néant. Ce dernier constitue une représentation très présente dans ces livres. Un lieu entre l'Enfer et le Paradis, un lieu où l'espace et le temps sont inexistantes, un lieu où l'âme se perd à jamais.

La référence à la mythologie et aux anciennes légendes caractérise l'écriture de Salim Bachi, comme c'est le cas dans l'extrait suivant : « *Il se fourvoya dans le dédale de Cyrtha et abandonna ses dernières illusions comme on perd ses plumes sous l'ardeur solaire.* » (p 87) Les plumes perdues sous l'ardeur du soleil connotent une vision mythique rapportant l'histoire d'Icare et sa chute précipitée. Son élévation trop près du soleil a fait fondre la cire qui tient ses ailes. Ces derniers constituent une partie d'un tout : l'oiseau. Une des représentations des symboles thériomorphes.

L'image animalière (mythique soit-elle ou réelle) prend une place importante dans l'écriture de Bachi. « *... ses putes, car ce sont des pieuvres* » (p 87), l'image de ces dernières s'apparente à celle de l'araignée dans le monde aquatique, elle symbolise chez Durand la fatalité et la puissance féminine néfaste, elle s'attache aux liens avec l'image de ses tentacules. D'autres images s'incrument pour illustrer le régime Diurne comme les masques noirs, la gloire éternelle, les cendres. Cette dernière image renvoie à la renaissance d'où l'expression « *renaître de ses cendres non celles dont elles se recouvrent le visage masques noirs de la corruption* » (p87). Encore une fois, le recours à la

Partie II : Les structures dominantes dans l'(auto)biographie chez Salim Bachi

mythologie grecque est évident mettant implicitement l'image de l'oiseau Phénix qui après sa mort renaît. La femme est décrite dans cette partie du récit comme une matrone, une femme puissante qui se sert de ses moyens pour s'imposer et imposer ses idées.

L'auteur mise beaucoup sur les images thériomorphes, oiseaux, pieuvre, mulet, âne, etc., et il vise dans sa description les hauteurs de la plus minime à la plus élevée. Le mot tête se répète dans son écriture et marque la hauteur du corps, mais aussi l'esprit. Chez Durand, elle représente le sommet et les hauteurs dans les macrocosmes naturels du ciel, dans l'image du corps humain ou animal, cette représentation s'apparente : au crâne, à l'aile, aux cornes, etc.

« *De minaret en minaret cavalcade une parole apocalyptique, lancinante, où les tourments des damnés — le Cousin comptait parmi eux — étaient énumérés avec délectation par les imams* » (p 91) Le minaret est l'emplacement le plus haut de la mosquée, l'endroit où l'appel à la prière est érigé, réveillant les tourments des damnés. L'auteur décrit son cousin comme le Don Juan de son époque, faisant tomber toutes les catins de sa ville Cyrtha. Il « *pouvait soutenir une controverse théologique avec le diable.* » (p 91) pour donner une belle image à ses actions. L'auteur raconte à travers l'histoire de son Cousin, la souffrance et la frustration sexuelle de toute une génération en Algérie en multipliant les antithèses : « *L'ombre **croise** les jambes, les **décroise*** » (p 75), « *Mais le Cousin porta la **lumière** en pleines **ténèbres.*** » (p92)

L'extrait suivant dégage différents archétypes qui constituent toujours les structures *schizomorphes*, en commençant par le gigantisme à travers une vague immense, puis l'ascension reflétée par la montée à la hauteur de cette vague, enfin la chute avec l'écrasement de cette vague sur le rivage. Quant aux symboles spectaculaires se concrétisent avec l'éclat de la foudre.

... un immense brouhaha se fit entendre ; des cris, derrière le portail du claudé, avec lenteur d'abord, comme un frisson, puis comme une vague immense qui reflue sur des centaines de mètres et monte en hauteur avant de s'écraser sur le rivage avec la puissance et l'éclat de la foudre. Dans le bordel, les filles, terrorisées, hurlaient. Elles dévalèrent en trombe les marches du grand escalier en bois où il se tenait prêt à rejoindre sa promise. [...] une course vrombissante en direction des escaliers, prisonnières comme des mouches dans un bocal. (Pp 93/94)

Partie II : Les structures dominantes dans l'(auto)biographie chez Salim Bachi

La descente en trombe des escaliers est une forme de chute. L'escalier comme l'ascenseur sont les symboles aussi bien de l'ascension que de la chute.

La femme à la page 106, l'infirmière, est représentée comme une femme douce mais dévoratrice de sa proie. Elle est décrite comme une femme fatale, possédant des cheveux qui descendent sur ses épaules, le symbole par excellence de la fuite de temps selon le classement de Durand. Un classement qui inclue d'autres structures dans un autre régime.

2.2.4. Les structures *synthétiques* et *mystiques* dans *Enfer*

L'Enfer de Salim Bachi constitue une partie difficile de sa vie et comme toutes les parties de son livre, elle dégage autres structures que celles du régime Diurne. Avec un taux presque identique des structures *synthétiques* et *mystiques*, quand les structures *schizomorphes* dépassent de loin le taux des deux structures additionnées du régime Nocturne.

Les structures *synthétiques* sont au nombre de quatre, à savoir la systématisation des contraires, dramatisation, historisation et progressisme partiel ou total, dégageant des symboles cycliques et d'autres rythmiques en mettant en œuvre l'hypotypose, une figure de style qui rend la description plus vivante.

Les structures *mystiques* à leur tour en comptent quatre, à savoir la persévération, l'adhésivité antiphrastrique, le réalisme sensoriel et la mise en miniature. Elles s'appuient sur des symboles tels que les symboles d'inversion et les symboles d'intimité mettant en œuvre plusieurs figures de style à savoir l'antiphrase, la litote et l'euphémisme.

L'historisation guette les événements qui ont marqué l'Histoire dans l'écriture de Salim Bachi. Il met en évidence la mort en Algérie et en France. « *Bentalha, ou un autre village en Algérie, je ne sais plus. Six cents morts.* » (p 63). La mort qui touche les pauvres et les riches, le peuple et les princesses « *La princesse Diana vient de mourir, annonce l'homme-tronc au visage défait. Sa Mercedes s'est écrasée contre un pylône, sous le pont de l'Alma, à deux cents à l'heure.* » (p 64). Des événements réels parent cette partie, tels que le massacre de Bentalha et la mort de la princesse Diana. Le premier coïncide avec

Partie II : Les structures dominantes dans l'(auto)biographie chez Salim Bachi

le second mais ils ne prennent pas la même importance dans les médias occidentaux selon Bachi.

Les événements réels ne forment pas les seuls constituants de l'historisation, mais les noms de grandes personnalités font l'objet d'exemples, de rapprochements et d'illustrations. « *Ferdinand et Isabelle, à leur tour, se penchent sur mon lit.* » (p70). La finesse du rapprochement entre ici et ailleurs, du présent et du passé renforce l'image dépeinte. Un recours à l'Histoire corrobore sa version des faits. L'Histoire n'est pas la seule référence car le recours à la littérature détient une grande place aussi dans son écriture avec des littéraires comme Malraux, James Joyce, Taher Djaout. Shakespeare, Tolstoï et Dostoïevski

Les écrivains ne devraient nommer ni les puissants de ce monde ni les ennemis de la liberté. Porteurs de la mémoire humaine, certains d'entre eux inscrivent, autant que les historiens, les corps et les actes dans le temps et l'espace. On m'objectera que Shakespeare, Tolstoï et d'autres ont créé à partir de monstres historiques. C'est vrai. Mais ce fut souvent pour les moquer et les contrefaire. Richard III. Napoléon. Jules César. Monstres capitaux qui accèdent à la poésie la plus noire (p82)

L'image de l'arbre est récurrente dans son écriture, et elle constitue un des symboles des schèmes cycliques. « *Et maintenant ils se combattent, fruits du même arbre de la misère.* » (p 84). L'idée même de l'éternel retour est présente dans cet exemple où les frères se battent toujours depuis Caïn et Abel. Les fruits du même arbre connotent les membres d'une même famille (l'arbre généalogique). A ce symbole cyclique s'ajoute celui du symbole rythmique en l'image du va et vient dans l'acte sexuel, « *Elle allait et venait, de plus en plus rapide, de plus en plus violente* » (p 108)

Durand insiste dans ces travaux sur la conciliation des contraires pour les structures *synthétiques*. Cette conciliation domine dans différents domaines à savoir la poésie, la littérature, la mythologie et la religion. Dans l'extrait suivant, l'auteur exploite la poésie en vers libres pour déterrer les morts, se rappeler de ses origines et chanter sa douleur.

*Ma mémoire me regarde
Et infidèle
Me parle souvent des morts
Pendus sur le mur aux fleurs
Il faut partir Lever voile Faire route
Je fus pendu à l'arbre
battu au vent*

Partie II : Les structures dominantes dans l'(auto)biographie chez Salim Bachi

*Résonnent en moi les colères feuillues
Le tourment et la douleur
Je fus pendu aux solitudes
A l'assaut
des déferlantes des rugissantes
des quarantièmes et des cinquantièmes
qui de cap en cap voilent les récifs aux chants incisifs
je n'écoute qu'elle
venue des profondeurs (Pp 132/133)*

L'historisation est révélée à travers les fêtes de l'indépendance, la quarantième et la cinquantième au milieu du rythme des chants et des hymnes. Ces vers rapprochent la vie et la mort : le « je » pendu à l'arbre, lié à ses origines comme les morts pendus sur les murs aux fleurs, liés à une mémoire glorieuse. La conciliation des contraires se dresse à travers l'image de l'arbre, symbole de la prolongation de la vie, auquel est pendu l'être, le « je » en particulier, condamné à supporter la douleur de cette liaison. Des images comme fleurs, arbre, feuillues ne font qu'accentuer les schèmes des structures *synthétiques*. Elles ne constituent pas les seules structures du régime Nocturne, car ce dernier est formé aussi de structures *mystiques*, favorisant les symboles d'intimité et d'inversion.

« Une nuit, j'ai l'impression que ma chambre se contracte comme une matrice. Elle s'apprête à m'avalier. [...] Je suffoque. Mon cœur s'emballe. Je vais mourir. » (p 63) dans un monde rétréci et confiné, à l'image du ventre de la mère, lieu censé intime et chaleureux, devient dangereux avec le schème verbal « s'avalier ». Ce schème introduit « l'intérieur », encore un espace d'intimité mais d'un autre côté, il annonce un des réflexes dominants, à savoir la dominante digestive.

Des phrases négatives qui se suivent forment une double négation où la seconde détruit l'effet de la première « *je ne pourrai pas venir. Enfin, c'est pas sûr.* » (p 69). Cette double négation crée l'effet d'inversion, un acte négatif suppose un autre positif. L'image du miroir symbolise à la fois l'inversion et l'intimité par le reflet du double et la connotation du Moi intérieur « *Comble de l'ironie, je deviens le personnage de mon personnage. Miroir inversé de ma propre création. L'ombre surgie pointe un doigt accusateur.* » (p 79) Une double vision, celle de l'auteur et celle de son personnage, le créateur et la création. L'auteur explore son intimité à travers sa création : le miroir de son for intérieur ou le reflet de sa propre intimité.

Partie II : Les structures dominantes dans l'(auto)biographie chez Salim Bachi

Tu es là, étendu sur ta couche, comme une larve, et tu parles, parles. Tu n'es même pas capable d'agir sur ton corps. Ton destin te tourne le dos, ne le vois-tu pas ?

— Je le vois.

— Il t'abandonne et veut que tu crèves dans un hôpital, entouré de tes démons.

Puis il se tut, comme s'il eût prit soudain conscience de l'implication des mots prononcés. Autour de nous, l'hôpital et son silence perturbé par les allées et venues du personnel. Dans la chambre, un lit vide jouxtait le mien. Je m'en apercevais pour la première fois. Quelle heure de la nuit ? Je n'en savais rien. Depuis combien de temps je nageais entre mes souvenirs, des personnages fictifs et la fièvre ? La douleur s'était-elle apaisée ? Mon ventre était encore tendu, mes articulations sensibles. (Pp 82/83)

L'abandon est ce qui crée la peur de tout un chacun. Cette peur pousse à se poser des questions et à méditer sur le destin. Dans le silence d'une chambre vide sur un lit d'hôpital, l'auteur remémore ses souvenirs. Si le symbole du ventre dans le régime Diurne est la représentation du gouffre, de l'abîme et de l'avalage, il est dans le régime Nocturne, le symbole de la maternité, le lieu de l'intimité chaude, douce et apaisante. Ce recours à ce lieu de l'anatomie révèle cette peur de la solitude et ce besoin de compagnie rassurante, à savoir celle de la mère, aimante et protectrice.

Les structures *mystiques* ne véhiculent pas seulement les symboles d'inversion et les symboles d'intimité mais elles introduisent aussi des figures de style. La mise en miniature est un autre procédé dégagant, autre que la description minutieuse, la représentation des valeurs des images. « — *J'étais étudiant, tout comme toi. La fleur des peupliers. Une puce sentimentale.* » (p 102). La mise en miniature est la caricature de son image quand il l'associe aux sentiments.

« *Ses doigts sentaient le jasmin, et non l'alcool comme j'aurais pu m'y attendre. Elle [...] transportait sur elle l'odeur de la nuit* » (p 105). Dans les structures *mystiques*, l'odeur est classée dans le tableau de Durand comme réflexe dominant, olfactif au côté de tactile ou gustatif.

... même si la littérature et la langue arabes me fascinent et m'enchantent pour le haut degré de poésie qu'elles ont atteint par le passé. J'ai bien essayé de lire les *Mille et Une Nuits* dans le texte ; mais rien n'y fit, c'est dans Galland et Mardrus que je puisais le miel et l'enchantement de l'Orient. Je comprends assez bien l'orientalisme des Occidentaux ; la fascination et le rejet de

Partie II : Les structures dominantes dans l'(auto)biographie chez Salim Bachi

l'orient parcourt la littérature française, même si je n'y adhère pas. [...] Il n'empêche, mon rapport à la culture musulmane s'est fait par l'entremise de la langue française. [...] Lorsque j'écris, aujourd'hui, c'est animé d'un double sentiment : l'impression de trahir le monde qui m'a vu naître en ne l'habillant pas de son langage, mais aussi le sentiment de lui offrir un trésor inestimable dont je suis un des dépositaires pour un temps déterminé et court. (p 128)

Dans ce passage trop expressif, l'auteur traduit ce rapport étroit à la langue, à la fois fascination et rejet dans un processus d'inversion. L'antiphrase s'incruste à travers ce rapport de liaison et de déliement quand l'emboîtement se manifeste avec l'exemple de l'œuvre orientale des *Mille et une nuits*. Cette littérature reste pour l'auteur l'image du miel qui pare l'Orient, l'archétype de la douceur et de l'intimité chez Durand. Sa persévérance dans la langue de l'Autre lui a valu une notoriété dans le domaine de la littérature. L'hésitation de l'auteur entre deux cultures le met dans une situation de méditation, chère aux philosophes et aux mystiques. Une méditation qui aboutit généralement à un sentiment de sérénité, une voie vers la paix intérieure.

2.2.5. Les structures *schizomorphes* dans *Paradis*

Dans figure 6, les structures *schizomorphes* de la deuxième partie comportent le plus grand nombre de colonnes comparant à la première et la troisième. Cette dernière en compte dix-neuf quand la première quatorze et demi et la deuxième vingt-trois.

L'auteur raconte son enfance et en parle avec nostalgie, tout en plongeant dans les symboles aquatiques :

A chaque fois que je me baigne, ou que j'écoute du malouf, je pense à ce garçon si doux, endormi dans les eaux. Pendant des années, je craignais ainsi de m'assoupir dans l'eau chaude. Dormir. Ou mourir. Sans douleur glisser vers le néant. On dit que la noyade est la mort la plus douce. (p139).

Outre l'image de la mort, la représentation de l'eau, constitue aussi la pensée pessimiste de l'auteur. Dans l'imaginaire collectif, l'image de l'eau est hostile, néfaste et noire. Se rapportant à un miroir qui reflète une destinée funèbre. Dans l'inconscient collectif, l'eau représente l'aspect ténébreux et y installe une grande peur, la peur de la noyade et de l'inondation.

Partie II : Les structures dominantes dans l'(auto)biographie chez Salim Bachi

Le père est une autre image dominante, qui revient souvent dans l'écriture de Salim Bachi. Elle est souvent présente en l'image du spectre, un corps absent et une âme est présente. Dans l'extrait suivant, plusieurs symboles sont mis en évidence :

Mon arrière-grand-père, le père de mon grand-père maternel [...]. Je le connais grâce à une photographie en noir et blanc [...]. Il est mort d'un coup de sang [...] L'expression était une énigme. J'imaginai des torrents rouges se déversant sur la terre, le fracas du tonnerre. L'homme tombant comme l'éclair. Chassé de la vie comme Satan du ciel. (p 141)

A l'image du père s'ajoutent maints symboles à savoir le sang comme symboles aquatiques que sa perte cause la chute, un autre symbole du régime Diurne. En plus du sang, la chute est annoncée avec l'expression de « *L'homme tombant comme l'éclair* » associée à la chute de Satan suite à son exclusion du Paradis, du ciel, le lieu qui représente la hauteur tant chantée dans les symboles ascensionnels.

L'antithèse est présente avec force avec les exemples suivants : « *Ils porteront à jamais l'honneur et la culpabilité d'avoir donné naissance au plus grand poète d'Espagne et de l'avoir assassiné* » (p152) « — *J'ai aimé et haï cette ville.* » (p 154), « *Ceux que n'atteignent ni les peines ni les joies sont promis à la félicité.* » (p 158), « *La rue serpente entre ombre et lumière.* » (p 173) « *Amour ou haine* » (p 166)

« ... *la pluie redoubla de férocité. J'étais venu à Grenade à la recherche de la lumière. A la recherche du bonheur et du temps perdu.* » (p 157). La pluie est le miroir de l'eau, elle constitue un autre symbole aquatique, une image trop persistante dans l'imagination de l'auteur « *il pleuvait sur Grenade pendant que je parcourais la vie d'une femme au bord de l'abîme.* » (p164), encore une fois, l'image de la chute est introduite dans cet exemple, la pluie y est associée. Elle tombe du ciel pour s'infiltrer dans la terre, cette image va de pair avec la femme au bord de l'abîme.

« *L'amour est illusion. Un mirage. Il se tenait droit dans la nuit et la pluie.* » (p165) dans la même atmosphère de pluie, s'installe le symbole nyctomorphe avec la nuit, l'illusion et le mirage sont attribués à l'amour créant ainsi le trouble, le désordre et l'incertitude. « *La confusion est source de malheur et de création. Quelle damnation ! Quelle liberté !* » (p 166). Dans un processus de doute, l'âme est souvent entre deux feux causant ainsi la souffrance dans les ténèbres de l'enfer. Damnation et liberté dans le même contexte ne peut servir qu'à décrire la liberté de l'âme créatrice, ne fait qu'accroître l'idée

Partie II : Les structures dominantes dans l'(auto)biographie chez Salim Bachi

de vendre son âme au diable tant cher à Goethe. La liberté naît de la séparation de la vie, de l'illusion et de la confusion mettant au service de la création le néant, l'incrédulité en l'absence de toutes normes ou valeurs. « *Étrange affirmation de la beauté face au néant.* » (p 170)

Dans le régime Diurne, une autre image s'impose, celle de la femme fatale, la femme-mère ou femme-sorcière, elle s'affirme avec sa cruauté « *Et je me trouvais naturellement de l'avis de la mère de Boabdil. "Tu fais bien de pleurer comme une femme ce que tu n'as pas su défendre comme un homme". aurait lancé l'auguste matrone à son imbécile de fils.* » (p169). Femme redoutable, dotée d'une force et d'un prestige lui permettant de s'imposer dans la vie de son entourage. Une femme du XIV^{ème} siècle est décrite comme une femme libre ayant le pouvoir de s'exprimer et de donner son avis à son fils, souverain de Grenade. La femme en général, la mère en particulier constitue dans l'écriture de Salim Bachi, la femme fatale qui se concrétise dans l'imaginaire collectif à travers l'image de Jocaste dans le champ de la psychanalyse ou Olympias la mère d'Alexandre le Grand, ou encore l'image de la sorcière « *Dur métier que celui de prophétesse ou de sorcière !* » (p 156)

Une volée de marches grimpait vers les jardins du haut, jadis un champ d'oliviers. Un autre escalier, entouré de deux murets où coule de l'eau, mène à un observatoire érigé au XIX^e siècle. Je m'arrêtai en haut de l'escalier. Plus bas, la cour du Canal et le palais d'été, écrin lumineux, se découpaient contre la ville et le ciel. (Pp 176/177)

Dans cet extrait, nombreux sont les symboles énoncés à savoir les symboles ascensionnels, spectaculaires, aquatique et diaïrétiques. Les marches et les escaliers mènent à la hauteur, l'image de l'ascension y est bien imprégnée. Les symboles spectaculaires sont renforcés par la chute en l'image de l'eau qui coule, autre symbole aquatique, et qui symbolise la fuite du temps, mais aussi celle de la création d'images lumineuses (écrin lumineux). Quant aux symboles diaïrétiques, la séparation est de mise entre la terre et le ciel ou la ville et le ciel, métaphore de la distance qui sépare la cour du Canal et le palais d'été.

Partie II : Les structures dominantes dans l'(auto)biographie chez Salim Bachi

2.2.6. Les structures *synthétiques* et *mystiques* dans *Paradis*

Dans le régime Nocturne, deux catégories de structures sont présentes. Les structures *synthétiques* mettent en œuvre l'historisation et l'harmonisation des contrastes mais les structures *mystiques* mettant en exergue la mise en miniature et l'euphémisation des représentations.

Du 20 au 23 juillet 1936, l'Albaicin résista héroïquement, sans armes, encerclé par les franquistes [...] J'ai été arrêté le 16 août. Conduit au gouvernement civil, puis transféré à Viznar, à quelques kilomètres d'ici. J'ai été fusillé près de la « fontaine aux larmes » [...] Je les ai chantées.

*J'ai vu dans tes yeux
deux jeunes arbres fous
de brise, de rire d'or,
qui remuaient.*

Il souriait, plein de son chant. Et la vie s'enroulait autour de son corps étendu, comme une onde. La pluie avait cessé de battre. Et nous semblions, lui et moi, hors du temps. (p 153)

L'auteur se met dans la peau du poète dans son récit à la page 153 « *Federico García Lorca fut arrêté et fusillé par les phalangistes le 19 août 1936 à Viznar, Grenade.* »⁴¹², des événements et des artistes connus comme Federico García Lorca, Manuel De Falla deux proches amis au point que quand l'un meurt l'autre tombe dans une dépression. L'arbre et les chants prennent la place de la guerre et des armes dans ce passage. L'arbre se rapproche du schème de la réciprocité cyclique quand le chant dégage le rythme sublime. Les symboles cycliques et rythmiques mettent les structures *synthétiques* en évidence. Les parents et les enfants constituent pour l'auteur un cycle naturel, une suite dans l'arbre généalogique. « *Mes parents, le cycle naturel en somme, parce que je l'écris, prend valeur d'exemple.* » (p 167)

Dans le cadre de l'historisation, l'auteur y incère des informations sur des lieux et des personnes (Capilla real, Isabelle et Ferdinand, Philippe le beau et Jeanne la folle) qui ont marqué l'Histoire à une période donnée (XVI^e siècle). « *... je visitai la Capilla real,*

⁴¹² cral.ehess.fr/docannexe/file/1087/igor_contreras_l_utilisation_de_la_figure_et_de_l_oeuvre_de_manuel_de_falla_sous_le_premier_et_le_deuxieme_gouvernement_republicain_de_franco.pdf Consulté le 23/11/2018.

Partie II : Les structures dominantes dans l'(auto)biographie chez Salim Bachi

ou Chapelle royale. Construite au début du XVI^e siècle, elle accueille à présent les dépouilles d'Isabelle et de Ferdinand et celle de leurs parents, Philippe le beau et Jeanne la folle, fille des rois conquérants et épouse du bellâtre. » (p 167). Ces informations mettent en valeur ses voyages qui font toujours l'objet de son écriture et sa culture générale. Le récit de voyage se base généralement sur la description. Les jardins, les palais nasrides, les jardins Nuevos. Les couleurs telles que le blanc, le vert et le noir ornent l'espace décrit.

« On doit à Napoléon et à ses armées des déprédations sans importance, en plus des millions de morts sur les chemins d'Europe, une autre bagatelle. » (p 168). La référence à Napoléon cible d'importants événements dans l'Histoire à savoir faire sauter la tour de Sept Etages et la tour de l'Eau de l'Alhambra, imposer un code civil ainsi que l'incendie de Moscou.

« Il jouerait de la musique andalouse, me confiait-il. Il était fasciné par cet art que je ne connaissais pas encore. » (p 138) L'auteur s'intéresse à la musique andalouse tout aussi que son personnage. Cet intérêt graduel est révélé aussi dans son deuxième récit. Une musique qui constitue un langage à part entière, un art qui détermine une civilisation révolue et dont les sons mélodieux persistent à travers le temps. Elle se présente comme le centre d'enracinement des souvenirs, cette mélodie prend racine et s'ancre rapidement dans l'âme de l'être. Elle est le gardien de la mémoire tout en faisant plaisir à l'oreille.

... ils se coloraient comme une note, puis devenaient des mélodies, des signes enchantés. Il se mit à fredonner, d'une voix douce, mélodieuse.

*Dans la nuit du jardin,
six gitanes
vêtues de blanc
dansent.*

Le poème achevé, il se tut. Ses yeux grands se refermèrent. Je crus pendant quelques instants qu'il mourait à nouveau, là, dans cette chambre d'hôtel. (p 152)

La musique est le lien qui lie les structures *synthétiques* et les structures *mystiques* d'où l'intérêt du choix de ce passage. La couleur et la musique constituent dans le travail de Gilbert Durand le thème des aspirations anciennes, mélodieuses et colorées qui servent à rétablir par l'euphémisation la notion du temps. Le rythme des mélodies crée un environnement pour le chant et la danse. La chambre d'hôtel représente ce lieu d'intimité

Partie II : Les structures dominantes dans l'(auto)biographie chez Salim Bachi

où il y a cette possibilité de s'isoler. Lieu de repos qui se concrétise avec le fait de fermer les yeux, après l'écoute du poème. « *Il ferma les yeux. Et sa tête se balançait, de droite à gauche, comme s'il eût entendu une musique et l'eût fredonnée en silence. Dans le silence assourdissant de son âme.* » (p 165)

Dans le même contexte d'intimité, s'ajoute la couleur jaune « *Je cale mon dos contre un minuscule coussin et enroule autour de mon cou un pull en laine. La chaleur me fera du bien, peut-être... La chambre jaune est glaciale.* » (p 145), la couleur de la chambre est considérée comme une coloration épaisse de l'intimité dans l'imaginaire collectif comme le vert, le violet et le rouge d'explosion, ce dernier est un mélange de blanc, du jaune soufre et du noir carbone. L'attribut « glaciale » suppose le caractère vide de la chambre. L'inversion s'impose avec la chaleur douce qui fera du bien, celle du pull en laine et le coussin minuscule qui symbolise la mise en miniature des objets.

La chambre n'est pas le seul lieu de l'intimité indiqué dans *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*. Ils sont nombreux à offrir la sécurité et la sérénité du corps et de l'âme « — *Tu es lâche, un ver de terre, un lombric. On t'étoufferait dans l'œuf aujourd'hui.* » (148). Néanmoins une différence se dégage de ces lieux : un refuge carré et un autre circulaire. Le premier se construit le second est naturel. Le carré se matérialise en l'image de la chambre, la citadelle, la ville et la forteresse quant au naturel, il est illustré par l'image du ventre maternel et l'œuf. Ces espaces, symboles d'intimité, assurent la paix en ignorant le monde extérieur.

La dominante digestive est moins présente que la dominante copulative. L'auteur étant malade lors de son séjour à Grenade, sa nourriture se résume à celle de l'hôpital, aux perfusions, aux seringues et aux médicaments. Un goût amer qu'il classe dans sa partie Enfer. Dans la partie consacrée au Paradis, il parle de sa découverte culinaire lors d'une tournée en ville après un long séjour à l'hôpital « *on peut y acheter ou y manger du poisson. J'avais faim. J'entrai dans un restaurant aux allures de Paquebot.* » (p156). Le paquebot représente l'image d'un vaisseau qui navigue sur l'eau, une demeure plus luxuriante que la demeure terrestre. La barque, la nef ou l'arche, la pirogue forment les moyens de transport funèbre dans les croyances de certaines civilisations⁴¹³. La mort est au centre de l'imaginaire de l'auteur si on se réfère à l'état de sa santé à cette époque.

⁴¹³ Egyptienne, Indienne, Polynésienne, symbolisant le voyage mortuaire dans une barque ou vaisseau fantôme (voir chapitre II, p 109)

Partie II : Les structures dominantes dans l'(auto)biographie chez Salim Bachi

L'auteur ajoute à ce monde aquatique du Paquebot, le poisson qui, dans le tableau du classement isotopique de Gilbert Durand, prend place dans la colonne des structures *mystiques* du régime Nocturne.

L'extrait suivant introduit l'importance que la description de l'auteur donne au centre. La représentation du centre dans l'imaginaire collectif symbolise la répétition dans le régime Nocturne. C'est la confirmation de l'éternel recommencement à travers l'espace et le temps, un processus cyclique prend forme et rend ce centre le nombril du monde à l'image du *Mandala*⁴¹⁴, mot qui signifie cercle et la traduction tibétaine le qualifie de centre, symbole de la figuration florale et de la totalité.

La cour des Lions, au centre du palais, est une création merveilleuse, un poème chanté dans le marbre blanc. Au milieu de la cour, une vasque circulaire est portée par douze lions. De taille modeste, ils crachent l'eau qui s'écroule par quatre rigoles, les quatre rivières du paradis qui partagent la cour, puis l'univers. De fines colonnes, souvent géminées, entourent la fontaine. (p 186)

L'image du centre circulaire à l'image du *Mandala* est bien représentée dans la description de La cour des Lions. Le chiffre douze en présence de l'image du lion renvoie à la mythologie grecque où Héraclès tua cet animal dans l'accomplissement du premier travail de sa liste de douze. Ces derniers étaient imposés par Eurysthée. Ces animaux crachent l'eau qui symbolise dans le monde aquatique le redoublement de l'univers et de ses êtres, un redoublement à l'image du reflet d'un miroir. L'image du Paradis est associée à la rivière, une eau qui court symbolisant la fuite du temps.

L'auteur commence son autobiographie dans *Autoportrait avec Grenade*, racontée en bribes, et donne plus de détails dans son deuxième récit *Dieu, Allah, Moi et les autres*. Des épisodes de sa vie reviennent en boucle dans ses deux récits car ils l'ont marqué au plus haut degré. Dans la même perspective, cette étude va dégager aussi les structures dominantes dans le deuxième récit de Salim Bachi

⁴¹⁴ DURAND, Gilbert, Op.cit., 1992, (1^{ère} Éd.1969), Pp 281-282.

Partie II : Les structures dominantes dans l'(auto)biographie chez Salim Bachi

3. Les structures dominantes dans *Dieu, Allah, moi et les autres*

*DAMA*⁴¹⁵ est le second récit de Salim Bachi, une autobiographie qui raconte l'enseignement des années soixante-dix, la perte de sa sœur et ses voyages à Rome, en Espagne, en Syrie, etc. Ses voyages constituent le noyau de son écriture, ils nourrissent son imagination. Chaque endroit visité fait resurgir un écrivain ou un poète de la région où sa vie, ses œuvres et sa mort feront l'objet de quelques lignes de son livre. L'Histoire du lieu est de mise pour le présenter. Les images redondantes qui se dégagent de son écriture seront analysées et commentées dans cette étude.

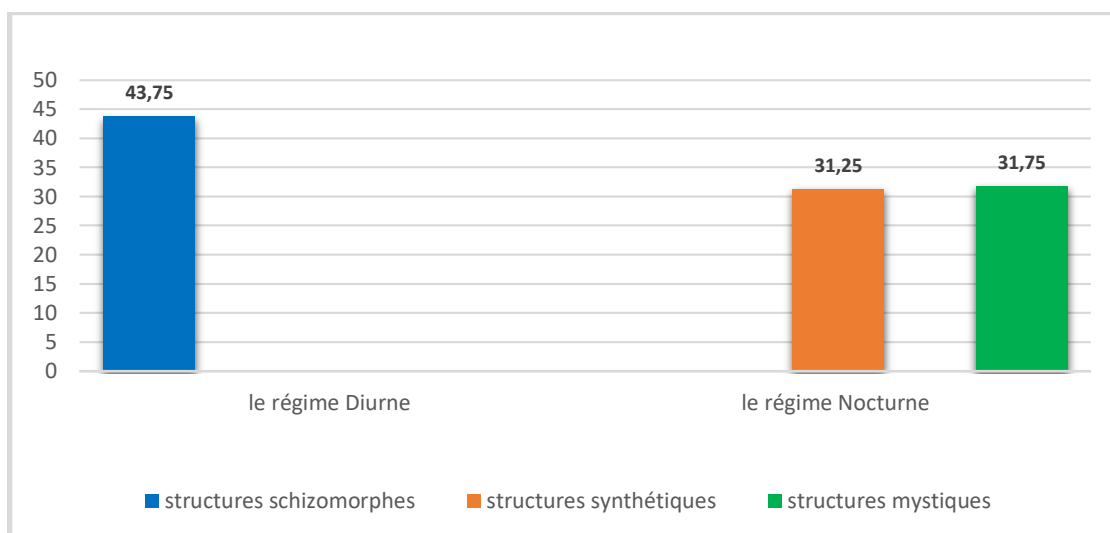


Figure 7 : Les structures dominantes dans *Dieu, Allah, moi et les autres*

3.1. Les structures *schizomorphes* dans *DAMA*

Dans le dernier récit de Salim Bachi, les structures *schizomorphes* prennent un taux élevé par rapport aux structures du régime Nocturne. Le taux des structures *synthétiques* est inférieur à celui du régime Diurne mais quand il est ajouté à celui des structures *mystiques*, le taux des structures *schizomorphes* devient inférieur. Contrairement à son premier récit, *DAMA* n'est pas divisé en parties mais seulement en chapitres. Dès l'épigraphe, le régime Diurne s'annonce ainsi

Vous pouvez bien brûler mes livres ; vous ne pourrez brûler leur contenu, bien à l'abri au fond de mon cœur. Là où m'entraîne ma monture, il me suit, faisant halte là où j'ai fait halte, et avec moi,

⁴¹⁵ *DAMA* : sigle du titre du récit *Dieu, Allah, Moi et les Autres*

Partie II : Les structures dominantes dans l'(auto)biographie chez Salim Bachi

dans ma tombe, il sera enterré. Cessez donc de brûler parchemins et papiers, et professez plutôt votre science afin que tous voient qui est le véritable savant. Sinon, commencez par reprendre le chemin des bibliothèques, car combien de voiles vous faudra-t-il écarter, avant d'accéder à ce que vous désirez pour l'amour de Dieu.

IBN HAZM

L'appartenance au régime Diurne se confirme avec les images telles que la monture, symbole thériomorphe, le schème verbal brûler et l'archétype substantif la tombe marquant la chute dans les ténèbres, prenant place aux enfers. Les voiles qui marquent l'aveuglement, ce dernier symbolise la lucidité, la clairvoyance et l'agilité des autres sens car en l'absence de la vue, les autres sens s'aiguisent. C'est à partir de cet affrontement entre ténèbres et lumière, clairvoyance et aveuglement, folie et lucidité que les images du régime Diurne s'imposent.

C'est un livre qui pose Dieu au centre des préoccupations de l'auteur, rendant lisible ses craintes et sa vision des différentes croyances. Cette approche de Dieu selon différentes cultures ne permet à l'auteur qu'à se découvrir de plus en plus en trouvant des réponses à ses interrogations.

L'enfer est la représentation du chaos. Le mot est repris souvent par l'auteur marquant l'angoisse que suscite cet endroit. « *J'allais brûler dans la Géhenne, en enfer, Djahanem, pour un temps infini. [...] je vivais dans la crainte de ne pas être assez bon pour échapper au châtement [...] Tout le Livre tourne autour de ces deux mots : enfer et damnation.* » (Pp 14/15). L'enfer est synonyme d'un monde chtonien, un monde souterrain où réside l'incarnation du mal. Dans l'imaginaire collectif, il est assimilé à un gouffre qui aspire vers le monde des ténèbres. Une image sombre d'un paysage nocturne dégage une valeur négative des mots tels que Châtement, "brûler", Géhenne, *Djahanem* et enfer. Tous ces mots renvoient à la chute.

L'angoisse du châtement divin est comparée à celle de sa scolarité. Le même enfer est décrit où le châtement est une activité quotidienne et la peur un sentiment permanent. « *En classe, j'étais si terrorisé que je n'osais demander à aller aux toilettes. Je me retenais, puis le moment venait où je ne pouvais plus me retenir : je me souillais. Je rentrais honteux et puant à la maison.* » (p17). La qualité de l'enseignement est pour l'auteur à revoir car elle se concentre sur un seul aspect, celui de l'Histoire, culpabilisant

Partie II : Les structures dominantes dans l'(auto)biographie chez Salim Bachi

les petits de pouvoir vivre quand leurs ancêtres sont morts pour leur liberté. La terreur et la violence sont de mises dans les établissements scolaires. Une réflexion qui revient souvent chez d'autres écrivains algériens, en particulier chez Kamel Daoud

L'école algérienne que j'ai connue a été une école de violence. Je n'y ai entendu parler que de châtement, d'enfer, de meurtres et de tortures. Et de ce million et demi de martyrs qui pesait lourd sur nos frêles épaules d'enfants. Pas des morts, la plupart anonymes, pour l'indépendance de l'Algérie, mais des Martyrs pour la gloire de Dieu, sur son chemin, *fi sabil illah*. (Pp 22/23)

Mais plus loin l'auteur se contredit qualifiant ce qu'il appelait enfer, un lieu où on apprend la discipline. L'école de violence est devenue une bonne école dans le passage suivant « *Lorsque j'entends parler de problèmes dans les collèges et lycées français, je me dis que les enfants d'ici auraient mérité de faire un stage dans une bonne école algérienne des années soixante-dix.* » (p 43). Ce genre de contradiction se multiplie dans son récit, marquant l'esprit critique et observateur de l'auteur.

Dans l'extrait suivant, les structures *schizomorphes* s'annoncent aussi à travers plusieurs images. Elles se concrétisent avec l'avion, l'aile, diable, cygne, mont Olympe :

... il était partout et nulle part. Il se diluait dans l'éther. Je le traquais jusque sous l'aile de l'avion ! Je pensais qu'il se tenait là, coï, à l'abri de nos regards et du soleil qui pouvait l'assommer comme une mouche. Sa Majesté des Mouches⁴¹⁶. Puis l'avion penchait et je pouvais enfin regarder le ciel sous l'aile. Rien. Il s'était envolé, le diable. C'est pour cela que j'ai tant aimé les dieux grecs. Ils étaient à la fois lointains et proches. Ils pouvaient siéger sur le mont Olympe, se métamorphoser en mendiants, en cygnes, en pluie d'or. Ulysse rencontre Athéna qui le protège. Sa Majesté des Mouches, elle, se dérobe et bien qu'étant partout elle est inconnaissable, une énigme. (Pp 19/20)

Le ciel, l'avion, l'aile et le cygne sont des images qui représentent l'ascension chère au régime Diurne. Le mont Olympe symbolise la hauteur tant cherchée dans ces structures. L'auteur se réfère implicitement à cette relation du pouvoir installée instinctivement à travers l'œuvre de Golding entre Dieu et ses créatures. L'antithèse se définit à travers l'exemple de partout et nulle part. Quant à l'image du diable, elle précipite l'ensemble dans les précipices de l'enfer, sa demeure éternelle. Une destination

⁴¹⁶ GOLDING, William, *Sa Majesté des Mouches*, Paris, Gallimard, 1983 (première édition 1954)

Partie II : Les structures dominantes dans l'(auto)biographie chez Salim Bachi

inévitables pour une génération d'impuissants « ... nous nous sommes précipités dans l'abîme. » (p 26) Une génération voilant la face, faute de ne pas pouvoir échapper à l'endoctrinement par l'enseignement « des agneaux qui sont devenus des meurtriers » (p 27) pendant la décennie noire en Algérie

L'antithèse est une figure de style imposante dans l'écriture de Salim Bachi et qui constitue une des structures du régime Diurne. Comme dans toutes les parties, l'antithèse dans celle-là peut être illustrée avec ces quelques exemples :

- « Et l'eût-on fait avec **un peu plus d'amour, ou un peu moins de haine** » (p24)
- «... deux signaux **breufs** alternent maintenant avec deux signaux plus **longs** pendant cinq minutes [...] observer l'inutile **clarté** qui repousse l'**ombre** au-delà des fourrés » (p 33)
- « Elle tombait sur l'âme de ses citoyens, paralysant **les faibles et les forts, les courageux et les lâches**, tous confondus, tous précipités vers le gouffre, les cimetières ou la tombe. » (p 35)

« Le culte du Héros National en prenait un coup » (p51). Le régime Diurne glorifie l'image du Héros sauveur. Les exploits du héros sont souvent plus importants que sa soumission aux règles, aux lois de la nature, même si la logique et la symétrie est de rigueur dans le choix de ses mouvements. Il est symbole de puissance et de grandeur. Il a le pouvoir de lier comme celui de délier avec sa position de force. Considéré comme justicier, il s'octroie tous les pouvoirs.

Les symboles diaïrétiques sont illustrés par la représentation de la séparation dans toutes ses formes. « Je n'avais gardé à la fin que des souvenirs de déchirement, de mort et de séparation. » (p170). Cette dernière y compte la séparation de son pays, de sa bien-aimée mais aussi la séparation de ses parents « Mes parents ont fini par se séparer après une guerre intime qui a duré vingt ans. » (p 176). La vie de l'auteur est truffée de séparation, cédant place à la solitude « Quelques mois plus tard, femme légitime et maîtresse m'avaient quitté et je me sentais profondément seul à Paris. » (p161). Ses lectures renforcent son sens du détachement et du renoncement « Des philosophes comme Épictète et Épicure nous enseignent le détachement ou le renoncement. » (p163)

Partie II : Les structures dominantes dans l'(auto)biographie chez Salim Bachi

Les voyages constituent un des piliers de son écriture. Ils forment le noyau de son imaginaire. La peur de la mort et l'idée angoissante d'être expulsé le hantent très profondément. Elles s'incrument à travers ses livres et reviennent comme une idée fixe.

« *J'étais à Paris pour préparer une maîtrise de lettres modernes à la Sorbonne sur André Malraux et son rapport à la mort.* » (p 114). La mort a déjà fait l'objet de recherche dans sa vie estudiantine et elle a imprégné son écriture. La mort d'autrui en l'occurrence mais qui renvoie toujours à sa mort tant redoutée. « *La mort rôdait dans cette classe de musique : do ré mi fa sol la si do [...] Elle s'était peut-être trompée de personne. Ne ditons pas que la mort est aveugle ?* » (p 44)

La représentation de la femme dans l'écriture de Salim Bachi est associée à la douleur, la méchanceté et la force de caractère, l'image par excellence de la femme fatale. La douceur et la chaleur ne sont attribuées qu'à la grand-mère. La femme fatale prend la place de la femme soumise dans la littérature algérienne du nouveau millénaire, comme chez Rachid Boudjedra, Boualem Sansal, Kamel Daoud.

Dans le passage suivant, la représentation animalière est centrée sur des oiseaux, symbole thériomorphe de l'ascension. L'auteur y insère l'exemple des oiseaux en l'image des hirondelles qui filent dans le ciel. Le père regarde les oiseaux qui montent au ciel symbolisant un jugement moral contrairement à l'œil autoritaire, le symbole de la surveillance. En plus de l'œil et du regard, la vision joue un rôle important dans le processus de l'ascension.

J'ai l'impression de me promener dans un grand cimetière sous le soleil. Trop de morts, de massacres pour le cœur fatigué d'une seule ville [...] Mon père regarde les oiseaux par la fenêtre. Il ne reconnaît plus personne, il suit les hirondelles qui volent de balcon en balcon, puis filent dans le ciel. [...] Je sors mon téléphone et prends une photo de lui perdu dans un éclat de lumière. (Pp 177/178)

Une vision qui se termine par l'éclat de la lumière, un concept qui renvoie à la vérité dans la conscience. Une vérité perdue avec son éclat et son ascension. Cette dernière, symbole d'accès au ciel, n'est qu'un voyage imaginaire vers soi, un voyage pour se retrouver. La vision pessimiste est trop ancrée dans ce passage avec des mots tels que : cimetière, mort, associés à soleil et oiseaux enrichissent les images du régime Diurne.

Partie II : Les structures dominantes dans l'(auto)biographie chez Salim Bachi

3.2. Les structures *synthétiques* et *mystiques* dans *DAMA*

Ce récit compte un nombre infini d'évènements historiques qui entre dans le cadre d'historisation des structures *synthétiques*, se souvenant de l'Algérie des années quatre-vingt-dix où l'incitation à rentrer dans le droit chemin conduit au massacre de deux cent mille personnes « *Je me souviens qu'Ali Belhadj, après la victoire du FIS aux législatives, avait promis qu'il modifierait les habitudes vestimentaires et alimentaires des Algériens et que ceux qui refuseraient devraient quitter l'Algérie ou mourir* ». (p 38). Mais il est connu qu'un peuple fier n'acceptera jamais que ses habitudes soient perturbées, que ses coutumes soient abolies.

La vie politique est associée à la vie littéraire quand il s'agit de religion. Les religieux menacent et attaquent les hommes de lettres quand ces derniers commencent à s'intéresser de près aux dogmes et aux rites de la religion. L'écrivain relate la mésaventure de Naguib Mahfouz suite à l'annonce de son prix Nobel :

... la tentative d'assassinat de Naguib Mahfouz, le grand écrivain égyptien, dont le tort a été d'avoir obtenu le prix Nobel de littérature et d'avoir écrit un roman, *Les Fils de la Médina*, publié dans les années cinquante, sur une famille du Caire dont les membres ne sont pas sans rappeler Dieu et certains prophètes de la Bible et du Coran, Moïse et Mahomet, je vais quand même dire Mohammad. Il aura fallu l'annonce du prix Nobel pour que les sicaires d'Allah se souviennent d'un roman qu'ils n'avaient jamais lu, mais dont les doctes savants d'Al-Azhar leur avaient dit qu'il fallait se méfier. J'ai lu l'ouvrage en question, un livre réaliste ancré dans le Caire des années cinquante, qui n'est en aucune manière blasphématoire ou injurieux. Bien au contraire, le roman est tissé de paraboles et condamne tout autant la corruption et l'hypocrisie que l'athéisme et le matérialisme. Mais chacun voit Allah à sa porte, et les islamistes poignardèrent Mahfouz lorsqu'il sortit de chez lui, le blessant à la main, ce qui le contraignit à dicter ses livres jusqu'à la fin de ses jours. (Pp 20/21)

L'idée de l'athéisme, du matérialisme, de la corruption et de l'hypocrisie dans une société au centre du Caire ne constitue pas pour l'auteur un sujet blasphématoire et il se demande si c'est une raison pour priver Naguib Mahfouz de sa main.

Partie II : Les structures dominantes dans l'(auto)biographie chez Salim Bachi

Dans le cadre des symboles cycliques, s'annoncent « *le flux et le reflux d'une âme* » (p 33) dans l'écriture de Salim Bachi. Ce processus insiste sur l'éternel retour comme les flux et les reflux des marées ou encore les ondes superposées dégageant la continuité dans l'inconscient collectif assurant le lien d'une liaison

L'arbre et les branches forment des images imposantes dans le régime Nocturne. « *Le vent agitait les branches des eucalyptus dressés près des quais de la gare.* » (p 35) Le symbole de l'arbre varie en allant de l'archétype circulaire à l'archétype synthétique mettant en exergue l'éternel retour chez les chrétiens alors qu'il symbolise la destinée de l'homme dans les textes de l'hindouisme en lui attribuant un caractère humain à savoir l'intelligence au tronc et les impressions aux branches. Le vent agite les impressions mais ne pourra pas perturber l'intelligence. L'arbre est aussi le symbole ascensionnel dans un sens unique pour le temps illustrant ainsi l'arbre généalogique. « *... en octobre 88, éclatèrent les célèbres émeutes qui mirent l'Algérie à feu et à sang et changèrent son destin pour le pire. [...] J'entends encore le crépitement des branches coupées sec et vois les feuilles tomber autour de moi comme une pluie de verdure.* » (p 63). En racontant les événements sanglants d'octobre 88, l'auteur s'appuie sur l'image des branches coupées et des feuilles qui tombent pour illustrer la situation de l'époque. Outre l'image de l'automne, la métaphore du changement radical qui frappe les jeunes de l'époque est de mise, l'image des jeunes condamnés à céder au pouvoir oubliant toutes leurs impressions, leurs idéologies et leurs croyances.

L'historisation dans ce récit est plus concrétisée par l'Histoire de deux époques, celle du Prophète et celle de la décennie noire en Algérie à commencer par la mort du président Mohamed Boudiaf, touchant parfois à l'époque coloniale. Son récit relate un peu de tout de l'Histoire musulmane, algérienne et française : Le Coran et sa transcription, l'arrivée brutale du FIS et les partisans de l'FLN qui rejoignent un autre camp pour faire perdurer leur pouvoir

... un certain Mohammedi Saïd, de triste mémoire, s'engagea dans les Waffen-SS puis la LVF (Légion des volontaires français contre le bolchevisme) et reçut même la croix de fer à Berlin. Emprisonné à la Libération, il entra en clandestinité en 52 et rejoignit le FLN en 54 en compagnie de Krim Belkacem avant de devenir le commandant de la wilaya III. Il ordonna en 57 le massacre de Melouza, un village de militants messalistes, qui fit plus de trois cents morts. Le même Mohammedi Saïd, un temps ministre de Ben Bella, chargé de l'éducation et de la santé, finit

Partie II : Les structures dominantes dans l'(auto)biographie chez Salim Bachi

sa carrière politique dans les rangs du Front islamique du salut. Il mourut à Paris en 1994. Voilà qui en dit long sur le nationalisme algérien dans sa version FLN et aussi sur l'islamisme politique qui lui succéda à la fin des années quatre-vingt. Un peu aussi sur la France qui lui permit de mourir sur son sol. (p 95)

La naissance une deuxième fois suppose la naissance du fils prodige qui revient après une disparition. Fils de l'Algérie, adopté par la France, associe sa renaissance à sa réussite littéraire. « *Algérien, j'étais destiné à renaître à Paris. Je l'ai regretté parfois en longeant le bord de ce fleuve où furent jetés en un sac en Seine quatre cents compatriotes qui défilaient pour l'indépendance.* » (p 118)

L'auteur fait le tour aussi des civilisations qui ont marqué l'Orient et le Moyen Orient (Mongole, Abbasside, Omeyyade, Ottomane, etc.) en intégrant son voyage à la Syrie. « *Quatre siècles avant la naissance du Prophète, le pèlerinage annuel de Palmyre avait de troublantes ressemblances avec celui de La Mecque. Les Arabes avaient la mémoire des rituels.* » (p132)

L'emboîtement se révèle dans ce récit à travers la nouvelle écrite par l'auteur sur sa sœur. Le récit raconte déjà sa mort mais l'auteur, pour marquer sa douleur, il ajoute sa première nouvelle qu'il l'a écrite en mémoire de sa défunte sœur. Une histoire qui intègre une autre mettant en œuvre la mise en abyme où une histoire est à l'intérieur d'une autre et toutes les deux forment la même histoire, dégageant la même fin. « *Elle pataugeait dans l'écume. Allongée sur le ventre, dans cinq centimètres d'eau, elle brassait de ses petites mains les vaguelettes qui sautillaient sur son corps.* » (p 30), Encore une fois, l'auteur s'appuie sur l'image du ventre qui illustre le symbole de l'intimité.

La musique continue toujours d'avoir une place importante dans ses descriptions à savoir genre, instrument et artistes.

... du oud, du *maalouf*. Je ne savais pas ce que c'était encore, je voulais être guitariste. Je n'aimais pas la musique qu'écoutait mon grand-père, les chants bédouins, le malhoune, et le chaabi ou le *maalouf*, ce chant long et syncopé à la poésie absconse. Je voulais jouer de la guitare classique. Le luth, ça ne ressemblait à rien, à un gros scarabée à la rigueur. (p 43)

La lecture était le monde de substitution pour l'auteur dans sa solitude. *Vingt mille lieues sous les mers*. Homère, l'*Iliade* puis l'*Odyssée*, *Les Mille et Une Nuits*, les romans policiers de Chandler, James Hadley Chase, Peter Cheyney, Roger Borniche, *La Divine Comédie* de Dante, Rimbaud et Nietzsche « *Mon imaginaire s'était affranchi avec cette*

Partie II : Les structures dominantes dans l'(auto)biographie chez Salim Bachi

lecture renouvelée pendant des années. Et à présent quand il m'arrive, en de plus rares occasions, de relire "Le Bateau ivre", je retrouve ces premiers moments où mon cerveau d'enfant s'était mis à entendre une musique nouvelle. » (p 71). Dans ce passage, l'auteur affirme que son imaginaire est affranchi, mais il continue de collectionner les archétypes (terroristes algériens et français, Prophète, etc.) selon ses lectures, ses recherches et ses voyages.

J'ai essayé pour chaque livre, chaque roman, d'être le plus juste et le plus vrai, de ne rien masquer de ce que je suis, au plus intime, ni de voiler la vérité du monde et des êtres telle qu'elle m'apparaissait. J'ai composé des romans sur la vie, la guerre, la mort, mais aussi sur l'amour et la sexualité. J'ai parfois choisi mes sujets en fonction de l'actualité, en prenant de grands risques, risques que j'assume aujourd'hui. (p174)

Les cités universitaires sont devenues pour lui un lieu de confinement où il a écrit son premier roman en un mois et il a passé deux ans à le réécrire en plusieurs versions avant d'envoyer la version finale aux éditions Gallimard. L'espace renfermé sur son intimité lui a permis d'avancer dans sa carrière. Il raconte aussi ses rencontres et ses amours avec le même type de femme, belle ou charmante avec un fort caractère. « *Je quittai la Cité U en 1999 et m'installai rue des Rigoles avec Marie dans un petit studio où j'apportai les dernières touches à mon manuscrit.* » (p152) Le détail du minuscule : petit studio, dernières touches marquent cette mise en miniature de l'espace et des faits.

« *Ce n'est pas un état de l'être acquis pour la vie. Écrire suppose que l'on doive à chaque livre recommencer à zéro. C'est une modestie nécessaire pour avancer et qui ne va guère avec l'époque qui glorifie le néant.* » (p155) ce passage révèle ce qu'endure chaque écrivain selon l'auteur. Il raconte sa propre expérience mais il la généralise. Recommencer à zéro symbolise l'inversion qui de la gloire, on retombe dans le néant. C'est de ce néant que l'imagination doit se nourrir selon Sartre.

« *... j'ai écumé tous les pubs de Cork, bu des pintes et chanté comme un ivrogne. Le peu d'anglais que je sais, je le lui⁴¹⁷ dois.* » (p156). La dominante gustative (boire), le chant et la quantité minime (peu) renvoient au régime Nocturne

Elle me plaisait et nous étions très complices. Mais pendant l'écriture de *La Kahéna*, mon second roman, les choses

⁴¹⁷ Son « *ami Pat, professeur de littérature à l'université de Cork, qui est l'homme le plus sincère et le plus droit que je connaisse.* » BACHI, Salim, 2017, p 156

Partie II : Les structures dominantes dans l'(auto)biographie chez Salim Bachi

commencèrent à dérailler. Nous vivions dans un petit appartement de quarante mètres carrés où, tous les deux, nous écrivions toute la journée, elle sa thèse de doctorat sur le théâtre de marionnettes, moi ce qui deviendrait *La Kahéna*. (p157)

L'inversion de la situation (amour/haine) dans un petit appartement (lieu d'intimité par excellence). L'étroitesse du lieu et le refrain de la même activité (écriture) pousse les deux personnes à se heurter.

Dans un chapitre entier, l'auteur médite sur la vie, sur la religion et il développe une réflexion sur ses lectures. Il se penche sur la vie des écrivains mais aussi sur les pensées de leurs personnages. Ses exemples visent Épictète et Dostoïevski. Le premier étant esclave qui s'est fait briser une jambe par son maître et le deuxième se cache derrière son personnage Ivan, l'incarnation du diable en personne, pour s'exprimer sur l'inexistence de Dieu. Pour le cas du premier, une interrogation installe sa propre réponse «*N'est-ce pas en grande partie cette attitude fataliste qui donnera naissance aux religions monothéistes ?*» (p 163). De cette certitude naît la conviction qu'il n'y a rien à attendre de la vie et il vaut mieux se consoler d'une promesse d'une vie après la vie.

Pour le cas du deuxième, c'est son personnage qui est mis en évidence. Ce dernier met l'accent sur l'action d'un croyant ou d'un incroyant. Un détail qui fait toute la différence et c'est cette idée qui est développée dans le roman *TLT* par Salim Bachi. Dans le passage suivant, s'incrument la double négation, la méditation et les questions qui suscitent des réponses ou bien dans un processus d'inversion, ces interrogations dégagent déjà leurs propres réponses.

Je me souviendrai toujours de l'argument de Dostoïevski sur la mort d'un enfant. Pour Ivan Karamazov rien, aucune croyance, ne peut justifier la souffrance d'un enfant. C'est simple en vérité. Si un seul innocent souffre, c'est que Dieu qui prend soin de tous est fautif. Dieu ne peut être imparfait ou alors Il n'est pas. Et si Dieu n'existe pas, tout est permis. Pour Dostoïevski, Ivan est un nihiliste. Pour un véritable croyant comme son frère Aliocha, et pour Dostoïevski sans doute, Ivan est le diable incarné. Alors pourquoi des croyants ou prétendus tels se permettent-ils tout au nom d'un Dieu qu'ils appellent Allah ? Pourquoi assassinent-ils des innocents, des enfants, certains de gagner le paradis en récompense de leurs crimes ? Je ne pensais pas en lisant Dostoïevski à dix-huit ans qu'un jour des hommes de Dieu se mettraient à appliquer le programme nihiliste d'Ivan Karamazov qui avait au moins l'excuse de ne pas croire. C'est ce paradoxe que j'ai essayé de comprendre en écrivant *Tuez-les tous*, mon

Partie II : Les structures dominantes dans l'(auto)biographie chez Salim Bachi

roman sur le 11-Septembre, narré du point de vue d'un terroriste. Comment un croyant en arrive-t-il à penser agir pour la gloire de Dieu en massacrant des innocents ? Et surtout dans quelle mesure son œuvre n'est pas la négation même de ce Dieu qu'il prétend adorer ? Les terroristes musulmans sont les nihilistes de ce début de siècle. De Dieu, finalement, ils n'ont cure puisque tous leurs crimes en contredisent l'idée si l'on suit le raisonnement de Dostoïevski. (Pp164/165)

Les structures *synthétiques* et *mystiques* dans Figure 7 comptent des taux identiques et qui se révèlent inférieurs au taux des structures *schizomorphes*. Mais en additionnant le taux des structures du régime Nocturne, nous remarquons qu'il dépasse celui du régime Diurne. Etant donné que notre étude vise l'étude des structures dominantes et non pas le régime dominant, les structures *schizomorphes* restent en tête avec son taux élevé.

4. L'autobiographie et la dominance des structures *schizomorphes*

Les structures *schizomorphes* sont imposantes, si nous nous référons à la figure 6 ou à la figure 7 à travers les représentations imageantes de la chute et du gigantisme, mais surtout dans le dualisme de l'antithèse. Contrairement au régime Diurne, le régime Nocturne paraît plus discret même avec ses deux types de structures : *synthétiques* et *mystiques*. Combien même que les structures *synthétiques* sont légèrement moins imposantes que les structures *mystiques*, les deux assemblées ne constituent pas une entité qui dépasse le régime Diurne.

La femme constitue une imposante image aussi dans la représentation de chaque régime. Dans le régime Diurne, elle est représentée comme la femme fatale ou la sorcière, contrairement au régime Nocturne, elle est décrite comme la femme douce en l'image de la mère protectrice et aimante.

Le style est tellement direct qu'il est difficile de classer ses expressions dans telle ou telle structure. Des phrases qui ne contiennent que sujet, verbe et parfois complément sont démunies de toute connotation. Des images neutres sans aucune autre représentation, l'auteur relate des faits et des impressions personnels qui ne dégagent aucune imagination contrairement à la fiction.

L'auteur montre une obsession pour l'Espagne qui se trouve dans la plupart de ses écrits. La ville de Cyrtha est de mise aussi, un mélange entre Alger et Constantine. Hormis

Partie II : Les structures dominantes dans l'(auto)biographie chez Salim Bachi

l'image du père, celle du froid est aussi présente tout au long de ses récits dans son écriture que celle du chaud.

Les images et les représentations qui sont au centre de l'écriture de Salim Bachi sont : Mémoire ou souvenir, en s'appuyant sur la négation ou la forme négative, le silence, la solitude. Cette mémoire prend souvent en charge la dénonciation de l'injustice.

Dans le chapitre qui recèle les lettres des lycéens, aussi critiques soient-elles, elles forment les constituants des structures *synthétiques*. Hormis le fait qu'elles soient authentiques, elles présentent le mécontentement d'un groupe d'adolescents qui attendaient avec impatience la rencontre de l'auteur. La systématisation des contraires fait ressurgir les principes logiques de ces structures. (L'homme écrivain et l'homme menteur/ effet positif et un autre négatif chez la même personne) n'empêche que les principes de causes à effets sont plus présentes que l'harmonisation. Les causes apparentes, telles qu'elles sont décrites dans la théorie aristotélicienne se résument à cause matérielle (acheter et travailler sur le livre), cause formelle (l'enthousiasme des élèves) dans un cadre intérieur quant au cadre extérieur, il se présente sous forme de deux causes : cause efficiente (l'absence de l'écrivain), cause finale (la déception) cette dernière génère une colère chez certains et des reproches sarcastiques chez d'autres. Toutes les lettres s'inscrivent dans le régime Nocturne avec les structures véhiculées dans les textes. Toutes marquent une déception, une dramatisation et un rapprochement apparent des contrastes (bon et mauvais.)

« *Je me souviens* », une phrase qui se voit redondante dans l'écriture Salim Bachi (21 fois dans *Autoportrait avec Grenade* et 12 fois dans *Dieu, Allah, moi et les autres*). Une expression que les auteurs du nouveau millénaire exploitent souvent, quitte à raconter un soupçon de leur vie. L'emploi excessif de « *je me souviens* » fait ressurgir sur face les souvenirs de l'auteur, explorant ainsi son monde intérieur en permettant de voyager jusqu'au bout de sa vie à travers une écriture qui met en exergue les détails les plus mauvais et leurs circonstances.

L'auteur s'inspire de sa vie privée pour écrire ses romans comme tout autre écrivain. Il dévoile sa vie, sa maladie, ses discussions avec son éditeur, ses écrits, ses rencontres, ses voyages mais aussi ses propres pensées. Il n'est plus obligé de se mettre à la place de ses personnages pour imaginer leurs pensées et leur vision du monde quand il rédige ses propres récits. Son obsession pour l'Espagne est apparente à travers ses écrits comme

Partie II : Les structures dominantes dans l'(auto)biographie chez Salim Bachi

celle de la mort. L'image des ombres et des morts qui prennent la parole semble partager la représentation typique de la schizophrénie. L'écriture de Salim Bachi s'inspire des mémoires et des souvenirs, il s'appuie sur la forme négative des pensées, il insiste sur le silence, la solitude et il dénonce l'injustice.

CONCLUSION

Rappelons que notre recherche vise l'imaginaire littéraire d'un écrivain, celui de Salim Bachi. Un écrivain né en Algérie et qui s'est fait connaître en France. L'imaginaire constitue un vaste champ de recherche, pris en charge par la psychanalyse, la mythocritique, la mythanalyse, l'anthropologie, etc. De ce fait, notre travail s'est concentré sur l'approche durandienne, qui a puisé ses notions de tous ces domaines. Notre objectif est celui de cerner l'imaginaire individuel à travers l'analyse de sept livres d'un seul écrivain dans une période qui dépasse de peu une décennie. Une recherche qui prend en charge l'imaginaire individuel, à savoir celui d'un écrivain à travers ses écrits.

Le monde littéraire lui compte treize écrits jusqu'à 2018, alors que notre corpus, visant les écrits biographiques et autobiographiques, est constitué de sept écrits seulement, deux récits et cinq romans. Chacun d'eux met en exergue la vie d'une personne particulière qui a laissé sa trace dans l'Histoire ou en littérature.

Les écrits à dominance (auto)biographique étaient visés dans cette étude. Ils s'articulent autour de la vie ou de la mort d'une personne célèbre et médiatisée à partir de 2005. L'année de son premier récit autobiographique, le premier d'une série du même genre. Plusieurs romans se sont suivis après ce récit (2006, 2008, 2012, 2013, 2015). En 2017, Salim Bachi publie un autre récit mettant en exergue son enfance et sa scolarité. Ces écrits ne sont pas les seules publications de l'auteur. Il commence sa carrière littéraire en 2001, avec son roman *Le Chien d'Ulysse*, suivi de *La Kahena* en 2003, d'un recueil de nouvelles en 2006 et deux autres romans, l'un en 2010, *Amours et Aventures de Sindbad le Marin* et l'autre au début de 2018 *Un jeune homme en colère*. A la fin de la même année, il publie un livre instructeur mettant en exergue la vie de plusieurs écrivains sous une forme hybride mêlant le genre biographique et le récit de voyage, intitulé *L'exil d'Ovide*.

Les écrits de Salim Bachi sont aussi bien variés qu'identiques dans la mesure où l'auteur explore deux mondes différents (occidental et oriental) en prenant comme sujet d'écriture une personne. Cette personne est réelle, marquant son nom en or ou avec du sang dans le livre d'Histoire. L'auteur puise dans ses écrits de sa vie, des livres d'Histoire mais aussi de l'actualité et pourtant c'est dans la catégorie « roman » que ses écrits s'inscrivent. Le roman est synonyme de fiction dans la définition de ce concept. Une

CONCLUSION

contradiction s'impose quand le sujet est réel mais se trouve dans un cadre fictionnel. C'est dans la perspective de comprendre où s'arrête la réalité et commence la fiction, ou vice versa que notre recherche s'était aventurée.

Notre recherche s'inscrit dans le cadre d'analyse textuelle, mettant en œuvre l'interprétation et le commentaire de certaines données. L'imaginaire autant que champ d'investigation forme une branche difficile à saisir parce que c'est à travers de nombreuses disciplines qu'il a été exploré, à savoir la psychanalyse avec la mise en œuvre de l'inconscient. La mythocritique en faisant référence aux mythes fondateurs et à la mythanalyse, dégageant la transformation des mythes à travers l'espace et le temps.

L'imaginaire se forme d'images et de représentations de maintes cultures. Les voyages et les explorations renforcent la vision commune ou individuelle du monde. Complémentaires dans l'ensemble, l'imaginaire individuel de tout un chacun constitue une parcelle de l'imaginaire collectif.

Dans le cadre de cerner l'imaginaire littéraire, un processus de structuration des textes de Salim Bachi a été établi pour répondre à la problématique suivante : comment se forme l'imaginaire littéraire de l'auteur ? L'idée que l'imaginaire individuel puise ses sources de l'imaginaire collectif est la première hypothèse proposée. L'aspect historique est le plus dominant constitue la deuxième hypothèse. En d'autres termes, dans un roman, l'historisation marque l'aspect réel de la vie du protagoniste et la fiction prend en charge ses pensées, ses sentiments et ses rêves, mettant en œuvre des archétypes. Ces derniers forment généralement l'imaginaire collectif.

En se basant sur la thèse de Durand, nous relevons la structure d'historisation dans le régime Nocturne. Elle gère l'aspect réel de l'écrit. Quant aux pensées, aux rêves et aux sentiments, ils sont pris en charge par la fiction à travers les structures du régime Diurne. L'imaginaire de l'auteur est dominé par cet aspect réel, représenté par les structures *synthétiques*. Le monde intérieur baigne dans une atmosphère de doute, exprimée sous forme d'antithèses. Les personnages de l'auteur sont à son image. Ils doutent, ils s'interrogent et ils se posent de nombreuses questions qui exposent le pour et le contre dans le but de trouver le chemin de la vérité.

Dans cette perspective, deux parties sont consacrées à notre recherche : la première touche l'aspect théorique mettant en exergue les concepts qui tournent autour de

CONCLUSION

l'imaginaire et la deuxième, pragmatique mettant en œuvre une grille d'analyse inspirée des travaux de Gilbert Durand.

La première partie rassemble les différentes notions qui tournent autour de l'imaginaire. Elle fait le point sur ce qui constitue les bases de l'imaginaire. Les travaux de Jung et de Lacan mettent l'inconscient en valeur, l'inconscient aussi bien individuel que collectif. Jean Paul Sartre s'appuie quant à lui sur la conscience qui considère la formation de l'image comme irréaliste. Gaston Bachelard matérialise ce phénomène avec les quatre éléments (air, feu, eau, terre). L'esprit saisit l'image en l'associant à la matière. Durand s'inspire de ces classifications pour en constituer une autre plus détaillée et qui touche plusieurs domaines. La classification isotopique des images chez Durand révèle la peur intense de l'homme face à la fuite du temps. Une peur consciente et parfois inconsciente de la mort. Cette classification discerne des archétypes qui distinguent des images de luttes, de gloire, d'héroïsme et de refuge.

Les travaux de Gilbert Durand instaurent une théorie de systématisation des images. A partir de cette dernière, une grille d'analyse a été établie sous forme d'un tableau de classification. Néanmoins, quelques structures seulement sont exploitées pour déterminer l'imaginaire de l'auteur. Une grille qui assemble les images obsédantes, formant les constituants à caractère dominant dans son écriture à savoir les mythes, l'Histoire, la religion, la biographie et l'autobiographie.

La deuxième partie prend en charge sept livres sur treize afin d'analyser les écrits à caractère (auto) biographique de l'auteur cherchant les structures dominantes. Un ensemble d'écrits qui met en exergue les écrits à dominance biographique et l'autobiographique à travers une période de douze ans entre 2005 et 2017 faisait l'objet de notre analyse. L'ordre de la publication de ses écrits ne constitue pas un élément pertinent pour notre recherche. Ses écrits montrent un certain intérêt pour ce qui se passe dans le monde politique, religieux, mettant en relief le monde littéraire et artistique. L'analyse répartie en trois chapitres englobe sept livres : deux autobiographies et cinq romans à caractère biographique non pas dans un ordre chronologique de leur parution, mais c'est en fonction du genre et du thème dominant de l'écriture.

Le premier chapitre prend en charge l'analyse des deux romans à caractère biographique : *Le dernier été d'un jeune homme* (2013) et *Le Consul* (2015). Le deuxième englobe aussi d'autres romans du même caractère au nombre de trois : *Tuez-les tous*

CONCLUSION

(2006), *Le Silence de Mahomet* (2008), *Moi, Khaled Kelkal* (2012). Le troisième chapitre forme l'analyse des autobiographies, les deux récits dans lesquels l'auteur raconte sa vie, ses voyages et ses rencontres : *Autoportrait avec Grenade* (2005) et *Dieu, Allah, moi et les autres* (2017).

Les deux premiers chapitres abordent les écrits à dominance biographique en mettant deux cultures en valeur, occidentale et orientale. La première culture, à savoir occidentale, est mise en valeur à travers les récits d'Albert Camus et d'Aristide de Sousa Mendes. Même si Albert Camus, comme Salim Bachi, a été partagé entre deux mondes. Quant au deuxième chapitre, nous y avons classé des écrits sur des personnages arabes comme le Prophète, un des terroristes du *World Trad Center* et Khaled Kelkal, mettant l'Islam et ses principes en rigueur. L'auteur explore des sujets médiatisés tels que le terrorisme et les attentats, allant jusqu'à chercher les sources de toute une doctrine dite radicale par certains. Le troisième chapitre met en exergue l'autobiographie de Salim Bachi qui se cherche à travers une quête de la vérité. Le choix du classement de ses écrits dans la partie d'analyse s'est fait selon une approche thématique et non pas selon une approche chronologique de leurs publications. Cette approche place la culture occidentale au centre de la thématique d'un premier jet d'analyse et l'Islam dans un autre, gardant les impressions de l'auteur dans un dernier chapitre.

Les structures *schizomorphes* sont imposantes, si nous nous référons aux sept figures de l'analyse. Ces figures établies grâce au tableau de classification des images où les représentations imageantes de la chute et du gigantisme, mais surtout celle du dualisme de l'antithèse sont introduites. La femme constitue une imposante image dans la représentation de chaque régime. Dans le régime Diurne, elle est représentée comme la femme fatale ou la sorcière, contrairement au régime Nocturne, elle est décrite comme la femme douce en l'image de la mère protectrice et aimante.

L'Historisation met en œuvre des faits et des événements qui marquent et touchent le monde entier ou du moins toute une communauté. Les faits réels qui marquent la vie des personnages font partie de l'histoire car ces derniers ont marqué l'Histoire par leurs actions, bonnes ou mauvaises, à savoir Khaled Kelkal, Aristide de Sousa Mendes, Le Prophète des musulmans, ou par leurs écrits comme Albert Camus. L'auteur relate des faits et des impressions personnelles aussi dans son autobiographie dans un cadre moins fictionnel.

CONCLUSION

Les thèmes abordés dans l'écriture de Salim Bachi sont la mort, la solitude, l'exil, le silence qui se dégagent à travers des souvenirs. L'auteur s'inspire de sa vie privée pour écrire ses romans comme tout autre écrivain. Il dévoile sa vie, sa maladie, ses discussions avec son éditeur, ses écrits, ses rencontres, ses voyages mais aussi ses propres pensées dans son premier récit. C'est à partir de cette expérience autobiographique que l'auteur se penche sur le genre d'écrits à caractère biographique. Son obsession pour l'Espagne est tout aussi redondante que celle de la mort. L'image des ombres et des morts qui prennent la parole semble partager la représentation typique de la schizophrénie

En d'autres termes, la vie de l'auteur et celle de ses personnages s'inscrivent dans le régime Diurne, quand les pensées contradictoires ou obsessionnelles sont de rigueur. Par contre, quand l'auteur relate des événements historiques, le régime Nocturne refait surface et la structure historique s'impose. N'empêche que d'autres indices peuvent être des repères pour désigner dans quelle structure se trouve un texte à savoir les figures de style. Les structures qui comportent un nombre important de figures de style sont les structures *mystiques*. Elles impliquent l'euphémisation, la litote, l'antiphrase, mais aussi des formes qui se répètent comme la double négation ou l'emboîtement. Quant aux structures *synthétiques*, l'hypotypose est la seule figure de style importante qui met la description imageante et animée d'une scène réaliste en valeur. Dans le régime Diurne, en l'image de ses structures *schizomorphes*, l'antithèse est la plus appropriée pour désigner le mot et son contraire, pour ressasser les contradictions comme la vie et la mort, le jour et la nuit, les ténèbres et la lumière, la raison et la folie, etc.

Les images redondantes déterminent les structures dominantes. Si dans une autobiographie, en dehors de ses sous-genres, les structures dominantes sont celles des structures *schizomorphes*. Quelles sont les structures dominantes dans une écriture à caractère biographique ou encore dans une fiction ? Ces structures forment l'imaginaire de l'écrivain, individuel en l'occurrence, ainsi que l'imaginaire collectif.

Le genre (auto)biographique suppose une dominance de la structure historique, mais sauf *Le Silence de Mahomet*, les structures *schizomorphes* sont aussi récurrentes que les structures *synthétiques*. Ces dernières marquent l'aspect historique, voire réel de l'écriture, quant aux premières, elles gèrent les images et les représentations obsédantes dans l'écriture de Salim Bachi.

CONCLUSION

Le roman prend le qualificatif de fiction même en relatant des faits réels suite à la dominance du régime Diurne à travers ses structures. Dans le graphique récapitulatif⁴¹⁸ des écrits de Salim Bachi, dans un ordre chronologique de leur publication, les structures *schizomorphes* du régime Diurne ainsi que les structures *synthétiques* et les structures *mystiques* du régime Nocturne y sont représentées. Nous pouvons y noter la dominance des structures *schizomorphes* dans les deux récits, où l'imagination est de rigueur, imposant des pensées antithétiques qui vacillent entre la vie et la mort.

Dans les romans qui relatent la vie des terroristes, à savoir Khaled Kelkal et l'un des terroristes du 11 septembre 2001, les structures *schizomorphes* sont aussi très dominantes dans la mesure où nous notons plus de questions que des réponses dans son écriture. La quête du pourquoi des actes de ses personnages suscite des hypothèses sur l'injustice de la vie, la solitude, le racisme, la faiblesse psychologique permettant à d'autres personnes de profiter de ces circonstances pour recruter des kamikazes. Ces hypothèses relèvent du domaine de la fiction même si des recherches les corroborent.

Quant aux romans qui relatent la vie d'Albert Camus et d'Aristide de Sousa Mendes, les structures *schizomorphes* et les structures *synthétiques* sont identiques ou presque. Ce rapprochement s'est instauré dans la mesure où leurs vies semblent sans points d'ombre, du moins celle d'Albert Camus avec ses écrits, son parcours ainsi que son engagement, contrairement à celle d'Aristide de Sousa Mendes, car si les faits de son parcours sont tracés dans les livres d'Histoire, les raisons qui ont poussé un ambassadeur très respecté à transgresser les ordres de ses supérieurs pour sauver des fugitifs restent inexplicables. L'auteur use de son imagination et de ses interprétations pour dresser un portrait psychologique de son personnage, mettant son acte sous l'effet de la mauvaise conscience et de la culpabilité. Etant un chrétien très croyant, le fait de tromper sa femme, avec qui il a eu quatorze enfants, lui pesait énormément. Pour se racheter et se rapprocher de Dieu, il passe des nuits entières à signer des visas afin que des milliers de personnes soient sauvés de la tyrannie d'Hitler.

Le roman dans lequel les structures *synthétiques* dépassent de loin les structures *schizomorphes*, mettant en œuvre la structure d'historisation, est *Le Silence de Mahomet*. Le personnage de ce roman est le Prophète Mohammad (QSSL). L'auteur a pris soin de respecter sa vie en révélant les faits tirés dans les livres d'Histoire. Ce personnage a

⁴¹⁸ Voir ANNEXE 3

CONCLUSION

intéressé de près aussi bien les chercheurs orientaux qu'occidentaux. L'imagination s'avère très réduite du moment que sa vie est mise sous la lumière dans les moindres détails. Ce flux d'informations sur ce personnage révèle son importance dans l'univers des musulmans, autant que guide suprême, mais aussi dans le monde occidental qui essaye de comprendre ce personnage fascinant par sa sagesse et sa capacité de s'entourer de personnes fidèles.

Faire de l'icône de l'Islam un personnage de roman est un acte osé qui suscite d'autant plus de prudence dans le choix des événements qui l'entourent. Un choix qui se révèle précis avec peu d'imagination. Cette dernière ne manque que parce que la vie du Prophète ne marque aucun point d'ombre, que tous les détails de sa vie ont été révélés, traités et racontés afin d'en faire un modèle pour toute une communauté. La part de l'imagination s'approprie les différentes hypothèses développées sur Sa vie.

Des trois structures, les structures *mystiques* sont les seules à garder le cap plus ou moins stable. Sur la Figure 8, en Annexe 3, le trait représentatif de ces structures connaît des hauts et des bas à travers douze ans de publication. Seulement, nous pouvons considérer que cette oscillation ne prend pas en compte le nombre de pages du tableau de classification qui varie selon le nombre de pages du livre. En d'autres termes, les taux qui représentent les structures *mystiques* sont stables et invariables comparant aux autres structures. Stables dans la mesure où ces structures sont toujours inférieures aux autres, à savoir les structures *schizomorphes* et les structures *synthétiques*, sauf pour les deux premiers livres de notre corpus (*Autoportrait avec Grenade*, 2005 et *Tuez-les tous*, 2006). Cette représentation marque l'intérêt que l'auteur porte à travers le temps à l'aspect réel et documentaire de l'écriture. Si dans les deux premiers livres, la réflexion intérieure est guidée par l'intuition et le pouvoir de sentir les choses et les êtres, l'écriture devient après 2008, de plus en plus précise pour moins de confusion.

Dans le cadre d'une recherche plus profonde qui touche le cadre temporel ainsi que l'aspect communautaire, nos perspectives viseront un corpus plus large qui comporte plusieurs auteurs d'une même communauté, à savoir les écrits des écrivains algériens qui ont été publiés à la même période que ceux de Salim Bachi, entre 2000 et 2017. Un travail qui mettra en exergue un imaginaire collectif. Ce travail permettra de faire un rapprochement entre l'imaginaire littéraire de Salim Bachi et celui des écrivains algériens. Des auteurs marquant le monde littéraire avec des écrits qui s'inscrivent dans la catégorie

CONCLUSION

documentée et/ou provocatrice comme : Boualam Sansal (2084, *La fin du monde*, 2015 *Le village de l'Allemand*, 2007, *Rue Darwin*, 2011, *Le train d'Erlingen*, 2018). Kamel Daoud, (*La préface du nègre*, 2008, *Meursault contre-enquête*, 2013, *Zabor ou les psaumes*, 2016, *Le peintre dévorant la femme*, 2018). Abdelkader Djemai (*Le nez sur la vitre*, 2004, *Une ville en temps de guerre*, 2013) et Rachid Boudjedra (*L'hôtel Saint Georges*, 2007, *Les figuiers de barbarie*, 2010, *La dépossession*, 2017 *les contrebandiers de l'Histoire*, 2017).

Les écrivains s'inspirent de leur vie sans en faire étalage dans leurs romans. Des personnages et des expressions qui persistent dans leurs romans à travers le temps marquent la distinction obsessionnelle dans leur écriture. La guerre, la mort, la puissance de la femme restent les thèmes qui gèrent cette écriture. Si l'écriture de ces auteurs algériens partage les mêmes thèmes que l'écriture de Salim Bachi, marque-t-elle la même dominance des structures que celle des écrits de notre corpus ?

L'aspiration à ce projet se révèle ambitieuse dans la mesure où l'écriture à dominance biographique et autobiographique ne sera pas la seule à étudier mais aussi la fiction en général. En d'autres termes, notre objectif sera de cerner l'imaginaire collectif en prenant en compte plusieurs livres du nouveau millénaire (romans, nouvelles, récit, pamphlet) de plusieurs écrivains algériens (Sansal, Daoud, Djemai, Boudjedra) à travers une période de dix ans.

Bibliographie

Corpus

- BACHI, Salim, *Autoportrait avec Grenade*, Monaco, éditions du Rocher, 2005. (Récit)
- BACHI, Salim, *Tuez-les tous*, Paris, Gallimard, 2006. (Roman)
- BACHI, Salim, *Le silence de Mahomet*, Paris, Gallimard, 2008. (Roman)
- BACHI, Salim, *Moi, Khaled Kelkal*, Paris, Grasset, 2012. (Roman)
- BACHI, Salim, *Le dernier été d'un jeune homme*, Paris, Flammarion, 2013. (Roman)
- BACHI, Salim, *Le Consul*, Paris, Gallimard, 2015. (Roman)
- BACHI, Salim, *Dieu, Allah, Moi et les autres*, Paris, Gallimard, 2017. (Récit)

Les autres écrits de l'auteur

- BACHI, Salim, *Le Chien d'Ulysse*, Paris, Gallimard, 2001. Prix de la Vocation / Goncourt du Premier roman / Bourse de la découverte Prince Pierre de Monaco. (Roman)
- BACHI, Salim, *La Kahéna*, Paris, Gallimard, 2003. Prix Tropiques 2004. (Roman)
- BACHI, Salim, *Les douze contes de minuit*, Alger, éditions Barzakh, 2006. (Nouvelles)
- BACHI, Salim, *Amours et aventures de Sindbad le Marin*, Paris Gallimard, 2010. (Roman)
- BACHI, Salim, *Un jeune homme en colère*, Paris, Gallimard, 2018. (Roman)
- BACHI, Salim, *L'exil d'Ovide*, Paris, JC Lattès, 2018.

Romans exploités

- BOUDJEDRA, Rachid, *Hôtel Saint-Georges*, Oran, Dar El Gharb, 2007. (Éditions Grasset & Fasquelle, 2011)
- BOUDJEDRA, Rachid, *Les figuiers de Barbarie*, Paris, Grasset & Fasquelle, 2010. (roman)
- BOUDJEDRA, Rachid, *La dépossession*, Paris, Grasset & Fasuelle, 2017. (roman)

Bibliographie

- BOUDJEDRA, Rachid, *Les contrebandiers de l'Histoire*, TIZI-OUZOU, éditions Frantz Fanon, 2017. (Pamphlet)
- DANTE, Alighieri, *Œuvre complète*, Paris, LGF, 2013.
- DAOUD, Kamel, *La préface du nègre*, Alger, Barzakh, 2008. (nouvelles)
- DAOUD, Kamel, *Meursault, contre-enquête*, Alger, Barzakh, 2013. (roman)
- DAOUD, Kamel, *Zabor ou les psaumes*, Alger, Barzakh, 2017. (roman)
- DAOUD, Kamel, *Le peintre dévorant la femme*, Paris, STOCK, 2018.
- DJEBAR, Assia, *Loin de Médine*. Paris : Albin Michel S.A, 1991.
- DOSTOIEVSKI, Fédor, *Les Frères Karamazov*, traduit du russe par André Markowicz, Collection Babel, Édition Actes Sud, Arles, 2002.
- DURAS, Marguerite, *Hiroshima mon amour*, Paris : Gallimard. (Scénario et Dialogue, réalisation Alain Resnais) 1960.
- CAMUS, Albert, *Journaux de voyage*, Paris, Gallimard, collection Blanche, 1978.
- CAMUS, Albert, *L'Étranger*, Paris, Gallimard, 1942
- CHRAIBI, Driss, *L'Homme du livre*, Paris, Balland : coll. Le Nadir, 1995.
- DJEMAI, Abdelkader, *Le Nez sur la vitre*, Paris, Seuil, 2004. (Roman)
- DJEMAI, Abdelkader, *Une ville en temps de guerre*, Paris, Seuil, 2013. (Récit)
- GALLAND, Antoine, *Les mille et une nuits. Bejaia : TALANTIKIT*. (Tome I II III traduction de contes arabes), 2003.
- GOLDING, William, *Sa Majesté des Mouches*, Paris, Gallimard, 1983 (première édition 1954)
- HALIMI, Gisèle, *La Kahina*. Alger : Barzakh. (Paris : Plon 2006), 2007
- HOMERE, *Odyssée*, (Trad. A .Morel). Paris : Armand Colin, 1931.
- KATEB, Yacine, *Nedjma*. Paris : Seuil, 1956.
- MALRAUX, André, *La condition humaine*, Paris, Gallimard : coll. Folio, 2007.
- MIMOUNI, Rachid, *Tombeza*, Alger, Editions LAPHONIC, 1985.
- MOLIERE, *Dom Juan*. Paris : Pocket. 2004.
- SALINGER, Jérôme David, *L'Attrape-cœur*, Paris, Robert Laffont, 1953.
- SANSAL, Boualem, *Le village de l'Allemand ou Le journal des frères Schiller*, Paris, Gallimard, 2008.
- SANSAL, Boualem, *Rue Darwin*, Paris, Gallimard, 2011.
- SANSAL, Boualem, 2084, *La fi du monde*, Gallimard, 2015.

Bibliographie

- SANSAL, Boualem, *Le train d'Erlingen ou La métamorphose de Dieu*, Paris, Gallimard, 2018.
- SHAKESPEARE, William, *Hamlet*. Paris: Larousse, 2004.
- SOPHOCLE, *Œdipe Roi*. Paris : Les belles lettres. (Trad. Paul Mazon), 2002.

Ouvrages théoriques

- ABRIC, Jean-Claude, *Jeux, conflits et représentations sociales*. Thèse de Doctorat d'Etat de l'Université d'Aix en Provence. 1976.
- ACHOUR, Christine & BEKKAT, Amina, *Clefs pour la lecture des récits, convergences critiques II*, Blida, Éditions du Tell, 2002.
- ALBOUY, Pierre *Mythes et mythologies dans la littérature française*. Paris : VUEF, Coll. « Armand Colin ». 1998.
- ASAD, Talal, BROWN, Wendy, BUTLER, Judith, MAHMOOD, Saba, 2015. *La critique est-elle laïque ? Blasphème, offense et liberté d'expression*. (trad. Francie Crebs & Franck Lemonde), Lyon, Presses Universitaires de Lyon. 2015.
- ASSOUN, Paul-Laurent, *Littérature et psychanalyse*, Paris : ellipses, Éditions marketing S.A., 1996.
- BACHELARD, Gaston *L'eau et les rêves : essai sur l'imagination de la matière*, José Corti. 1941.
- BACHELARD, Gaston *L'air et les songes : essai sur l'imagination du mouvement*, José Corti, 1943.
- BACHELARD, Gaston *La Terre et les rêveries du repos*, José Corti, 1946.
- BACHELARD, Gaston *La Terre et les rêveries de la volonté*, José Corti, 1948.
- BACHELARD, Gaston, *La poétique de l'espace*, Paris, 7^e Édition « Quadrige »/PUF, 1998. (1^{re} Édition : 1957).
- BACHELARD, Gaston, *La psychanalyse du feu*, Gallimard. « idées », 1965.
- BARBERIS, Pierre, *Le prince et le marchand, idéologiques, la littérature, l'Histoire*. Paris, Fayard, 1980.
- BARTHES, Roland, *Mythologies*, Paris, Seuil, 1957.
- BÉGUIN, Albert, *Le Rêve chez les romantiques allemands et dans la pensée française*, Marseille, Cahier du Sud, 1937.

Bibliographie

- BELLEMIN, Noël *Psychanalyse et littérature*. Paris : Presses Universitaires de France (Coll. Que sais-je ?) 1^{ère} édition. 1978. 1995.
- BERGSON, Henri, *Matière et Mémoires*, Paris, P.U.F, 1945.
- BERTRAND, Denis, *Précis de sémiotique littéraire*, Paris : Nathan HER, 2000.
- BLAGA, Lucien, *Eloge du village roumain et autres textes*, Paris, L'Aube, 1990.
- BLAGA, Lucien, *Les différentielles divines*, Paris, Librairie du Savoir, 1990.
- BLAGA, Lucien, *Trilogie de la connaissance*, Paris, Librairie du Savoir, 1992.
- BLAGA, Lucien, *Trilogie de la culture*, Paris, Librairie du Savoir-Fronde, 1995.
- BONN, Charles, *Anthologie de la littérature algérienne*, Paris, Coll. « Le livre de poche », 1990.
- BONN, Charles, sous la direction de, *Migrations des identités et des textes, entre l'Algérie et la France, dans les littératures des deux rives*, Tome 1 Actes du colloque, Paris, L'Harmattan, 2004.
- BONN, Charles, sous la direction de, *Échanges et mutations des modèles littéraires entre Europe et Algérie*, Tome 2 des Actes du colloque, Paris, L'Harmattan. 2004.
- BRUNEL, Pierre *Mythocritique : Théorie et parcours*. Paris : PUF, Coll. « Ecriture ».1992
- BRUNSCHVICG, Léon, *Héritage de mots, héritage d'idées*, Paris, P.U.F, 1946.
- CALVINO, Italo, *La Machine littérature – Essais*, Paris, Seuil, [trad. Michel Orcel et François Wahl] 1984
- CAMUS, Albert, *Le mythe de Sisyphe*, Paris, Gallimard, 1942.
- CARLIER, Christophe, GRISTON-ROTTERDAM, Nathalie *Des mythes aux mythologies*. Paris : MARKETING, Coll. « ellipses ». 1999.
- CAZANEUVE, Jean, *Les Dieux dansent à Cibola*, Paris, Le Shalako Zunis. Gallimard, 1954.
- CHELEBOURG, Christian, *L'imaginaire littéraire. Des archétypes à la poétique du sujet*. Paris, Nathan, 2000.
- CHEVREL, Yves. DUMOULIE, Camille *Le mythe en littérature Essais en hommage à Pierre Brunel*. Paris : PUF, Coll. « Ecriture ». 2000.

Bibliographie

- COHEN-ÉMERIQUE, Margalit (1999), « Le choc culturel, méthode de formation et outil de recherche », in DEMORGON Jacques et LIPIANSKY Edmond-Marc (sous la dir. De), *Guide de l'interculturel en formation*. Paris, Retz, pp 301-315. P304.
- COLONNA, Vincent, *Autofiction et autres mythomanies littéraires*, Auch, Tristram, 2004.
- COMHAIRE-SYLVAIN, Suzanne, *Les contes haïtiens* (2 vol.) Belgique, Impr. Meester-Wetteren, 1937.
- CORBIN, Henri, *L'imagination créatrice dans le soufisme d'Ibn 'Arabi*, préface de Gilbert Durand, Paris, éditions Entrelacs, 2006-2012. (Première édition : Flammarion, 1958).
- DACO, Pierre, *Les prodigieuses victoires de la psychologie moderne*, Belgique, Des presses de GERARD & C°, 1966.
- DAUZAT, Albert, *Toponymie française*, Paris : Payot, 1947
- DE ROSA, Annamaria S., FARR, Robert. "Icon and symbol. Two sides of the coin in the investigation of social representations". In : BUSCHINI, Fabrice, KALAMPALIKIS Nikos coord. *Penser la vie, le social, la nature. Mélanges en l'honneur de Serge Moscovici*. Paris : Les Editions de la Maison des Sciences de l'Homme, 2001, pp. 237-256.
- DESOILLE, Robert, *L'Exploration de l'activité subconsciente par la méthode du rêve éveillé*. Paris : D'Artrey, 1938.
- DOUTÉ, Edmond, *Les marabouts. Notes sur l'Islam dans le Berbérie Musulmane* (1900), Alger, éditions Alger Livres (G.A.L), 2008.
- DURAND, Gilbert, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire. Introduction à l'archétypologie générale*, 11^e édition, Paris, Dunod. 1992 (première édition : Paris, BORDAS, 1969).
- DURAND, Gilbert, *Figures mythiques et visage de l'œuvre. De la mythocritique à la mythanalyse*, Berg International, 1979, p313, rééd, Dunod, 1992.
- DURAND, Gilbert, *L'imagination symbolique*, Paris, PUF, 2012.
- ECO, Umberto, *Interprétation et surinterprétation*, Paris, P.U.F, 3^e édition 2002. 1^{er} édition, 1996. (Traduit de l'anglais par Jean-Pierre COMETTI)
- ELIADE, Mircea, *Forgerons et Alchimistes*, Paris : Flammarion, 1956
- ELIADE, Mircea *Mythes, rêves et mystères*. Paris, Gallimard. 1957

Bibliographie

- ELIADE, Mircea, *Traité d'histoire des religions*, Payot, 1970.
- ELIADE, Mircea *Images et symboles*. Paris, Gallimard. 1952
- ÉRIC, Laurent, *La face cachée du 11 septembre*, France, Pocket, 2005.
- FOUCAULT, Michel, *Les mots et les choses, Une archéologie des sciences humaines*. Paris, Gallimard, 1966.
- FRALON, José-Alain, *Aristides de Sousa Mendes. Le juste de Bordeaux*. Bordeaux, Éditions Mollat, 1998.
- GASQUET, Amédée Louis Ulysse, *Essai sur le culte et les mystères de Mithra*. Genève : Arbre d'Or, 2008.
- GENETTE, Gérard, *Figure III*, Paris, Seuil. 1972.
- GREIMAS, Algirdas Julien, *De L'imperfection*, Périgueux, Fanlac, 1987.
- GRIAULE, Marcel, *Masques dogons*, Paris, Instit.ethnol.1932
- GUSDORF, Georges, *Les origines de l'herméneutique*. Paris, Payot, 1983.
- HUTEAU, Michel, *Psychologie différentielle. Cours et exercices*, Paris, Dunod (4^e édition), 2013
- HUME, David, *Traité de la nature humaine*, 2 vol. , trad ; André Leroy, Paris, Aubier, 1946. (Nouvelles traductions par Baranger & Saltel, Paris, Flammarion, coll. GF, 1991-1995)
- HUME, David, *Enquête sur l'entendement humain*, Trad. André Leroy, Paris Aubier, 1947. Section V, 2^e partie.
- HUSSERL, Edmund, *Idées directrices pour une phénoménologie*, trad. RICER, Paul, Gallimard, coll. « Tel », 1950.
- IBN HICHÂM, *La biographie du Prophète Mahomet*, Texte traduit et annoté par Wahib Attalah. Paris, Fayard, 2004
- JASPERS, Karl, *Strindberg et Van Gogh*, Paris, Edit.de Minuit, 1953. JUNG, Carl Gustav, *Métamorphoses et symboles de la libido*. Paris, Montaigne, 1932.
- JODELET, Denise, *Les représentations sociales*, Paris, PUF, 1994
- JUNG, Carl-Gustav, *L'homme et ses symboles*, Paris, Laffont, 1964.
- KANT, Emmanuel, *Critique de la raison pure*, Paris, PUF « collection Quadrige », 2012.
- KRAPPE, Alexandre Haggerty, *La Genèse des Mythes*. Paris, Payot, 1952.

Bibliographie

- LACAN, Jacques, *Écrits*, Paris, édition du Seuil. 1966.
- LACROZE, René, *La Fonction de l'imagination*, Paris, Boivin, 1938.
- LALOUETTE, Claire, *Dieux et pharaons de l'Égypte ancienne*. Paris, Librio, 2007
- LAPLATINE, François, *Les trois voix de l'imaginaire : le messianisme, la possession et l'utopie, étude ethnopsychiatrique*, Éditions Universitaires, coll. « Je », Paris, 1974, Ed. Universitaire. 1974.
- LEENHARDT, Maurice, *Notes d'ethnologie néo-calédonienne*, Paris, Institut d'ethnologie, 1930
- LEJEUNE, Philippe, *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil, (1^{re} édition 1975).1996.
- LEVI-STRAUSS, Claude, *La pensée Sauvage*, Paris, Plon, 1962.
- LEVI-STRAUSS, Claude, *Anthropologie structurales*, Paris, Pion, 1958.
- MACHEREY, Pierre, *Pour une théorie de la production littéraire*, Maspero, 1966.
- MAHMOUD, Hussein, *Al-Sîra, le Prophète de l'islam raconté par ses compagnons*, Paris, Grasset, 2005.
- MAINE DE BIRAN, Pierre, *Journal II, 1^{er} janvier 1817- 17 mai 1824*, Neuchâtel, La Baconnière, 1955.
- MAINGUENEAU, Dominique, *Pragmatique pour le discours littéraire*, Paris, Nathan Université. 2001.
- MATHIEU, Jean-Baptiste, « La représentation comme fiction », In *Fabula* : <http://www.fabula.org/cr/197.php>. Consulté le 31/03/2015
- MICHAUD, Guy, *Introduction à une science de la littérature*, Istamboul, Pulhan, 1950
- MOHTARI, Rachid *Le nouveau souffle du roman algérien. Essai sur la littérature des années 2000*. Alger : Chihab éditions. 2006.
- MOLINER, Pascal, *Images et représentations sociales*, PUF, 1996.
- MOSCOVICI, Serge, *La psychanalyse, son image et son public*, PUF, 1961, 2^{ème} ed, 1976.
- MONNEYRON, Frédéric & THOMAS, Joël, *Mythes et littérature* (Paris, PUF, « Que sais-je » 2002, rééd. 2012, traduction espagnole)

Bibliographie

- NOIRAY, Jacques, *Littératures maghrébines I. Le Maghreb*. Editions BELIN, 1996.
-
- RICŒUR, Paul, *Philosophie de la volonté. Tome II : Finitude et culpabilité*, Paris, Aubier, 2 volumes, 1960.
- RICŒUR, Paul, *Le conflit des interprétations*, Le Seuil, 1969.
- PREISS, Axel, *La dissertation littéraire*, Paris, Armand Colin, 1989.
- RABAU, Sophie, *L'intertextualité*. Paris, Flammarion, GF-Corpus. 2002
- REINACH, Salomon, *Cultes, Mythes, Religions*, (5 vol). Paris, Leroux, 1905-1912
- SAUSSURE, Ferdinand De, *Cours de la linguistique générale*, Paris : Payot, 1955.
- SARTRE, Jean-Paul, *L'être et Néant*, Paris, Gallimard, 1943.
- SARTRE, Jean-Paul, *L'Imagination*, Paris, P.U.F, 1950.
- SARTRE, Jean-Paul, *L'imaginaire*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1986
- SIGANOS, André, *Mythe et écriture. La nostalgie de l'archaïque*. Paris : PUF, Coll. « Ecriture ». 1999
- SOLET, Bertrand, *Le roman historique : invention ou vérité ?* Paris : Éditions du Sorbier, « La littérature de jeunesse, pour qui, pour quoi ? », 2003.
- SOUSTELLE, Jacques, *La Pensée cosmologique des anciens Mexicains. Représentation du Temps et de l'Espace*. Paris, Hermann, 1940.
- STURLUSON, Snorri, *L'Edda. Récits de mythologie nordique*, trad. DILLMANN, François-Xavier, Paris, Gallimard, 1991
- TABARI (trad. Hermann Zotenberg), *La Chronique, Histoire des rois et des prophètes (2 volumes)*, vol. I, Actes-Sud/Sinbad, coll. « Thésaurus » 2001
- TAYLOR, Charles. *L'âge séculier*, Paris, Seuil. 2011.
- TALAHITE-MOODLEY, Anissa *Problématiques identitaires et discours de l'exil dans les littératures francophones*. Ottawa, Presses de l'Université d'Ottawa. 2007
- TOUZIN, Marie-Madeleine, *L'écriture autobiographique*, Paris, BERTRAND-LACOSTE, 1993

Bibliographie

- VINSONNEAU, Geneviève, *L'identité culturelle*, Paris, Armand Colin, coll. U. Série psychologie. 2002.
- WALTON, Kendall *Mimesis as make-believe. On the foundations of the representational arts*, Harvard University Press, 1990.
- WUNENBURGER, Jean-Jacques, *L'imaginaire*, presses Universitaires de France. Coll. Que sais-je ? 2005.
- ZIMMER, Heinrich, *Mythes et symboles dans l'art et la civilisation de l'Inde*, Paris, Payot, 1951

Dictionnaires

- CHEBEL, Malek, *Dictionnaire des symboles musulmans, Rites, mystique et civilisation*, Paris, Albin Michel S.A, 1995
- CHEVALIER, Jean, GHEERBRANT, Alain, *Dictionnaire des symboles, mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*. France : Robert Laffont S.A (Jupiter), 1969
- FERREOL, Gilles & JUCQUOIS, Guy, *Dictionnaire de l'altérité et des relations interculturelles*, Paris, ARMAND COLIN, 2003.
- FOREST, Philippe et CONIO, Gérard, *Dictionnaire fondamental du français littéraire*, Paris, éditions de la Seine, 2005.
- GRANT, Michael, HAZEL, John, *Dictionnaire de la mythologie*, Paris, Marabout, 1997.
- KURTH, Hanns, *Dictionnaire des rêves de A à Z. Un guide complet pour l'analyse et l'interprétation des rêves*, Paris : Éditions du Club France Loisirs, 1977.

Thèses consultées

- SENE, Amsata, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire en Afrique noire traditionnelle ou vers une archétypologie des concepts de pratiques rituelles et de représentations sociales*. Thèse de Doctorat de troisième cycle. Sous la direction de M. Alain PESSIN. Université Pierre Mendès-France - Grenoble II, 2004.

Bibliographie

- HAFFEN, Aude, *Fiction autobiographique et biographies imaginaires dans l'œuvre d'Anthony Burgess*. Littérature. Université de la Sorbonne nouvelle – Paris III, 2010.
- HARDI, Ferenc *Discours idéologique et quête identitaire dans le roman algérien de langue française de l'entre-deux-guerres*. Sous la direction de Charles Bonn. Université Lumière Lyon 2, 2003.

Articles

- ALAIN (Émile CHARTIER, dit), *Vingt leçons sur les beaux-arts*, 7^e leçon, cf. *Préliminaires à la mythologie*, Paris, Hartmann, 1954. P 89-90
- ANDREU, Jean, « Un rendez-vous manqué : le voyage d'Albert Camus en Amérique du Sud (1949) », in *CARAVELLE*, n°58, 1992, Pp 79-97.
http://www.persee.fr/doc/carav_1147-6753_1992_num_58_1_2488#carav_1147-6753_1992_num_58_1_T1_0080_0000. Consulté le 29/06/2016.
- BARBERIS, Pierre, "Texte littéraire et Histoire" dans *Le Français aujourd'hui*, n°49, mars 1980. Pp7 à 19 (Paris, revue)
- BENDJELID, Faouzia, Étude idéologique de l'espace social décolonisé dans « Tombeza » de Rachid Mimouni, in *Les Cahiers du CRASC*, n°7, 2004.
- BENDJELID, Faouzia, « La confluence des mémoires collective et individuelle dans *L'Amante* de Rachid Mokhtari. In *Résolangu, Littérature, linguistique & didactique*. Hors-série-Novembre 2012
- CAVILLAC, Cécile, « Vraisemblance pragmatique et autorité fictionnelle », *Poétique* 101, Seuil, 1995.
- CHARPENTRAT, Pierre, « Le trompe-l'oeil », *Nouvelle Revue de psychanalyse*, N°4, 1971, p. 160-168
- DELBART, Anne-Rosine, "Littératures de l'immigration : un pas vers l'interculturalité ?", *Carnets*, Littératures nationales : suite ou fin – résistances, mutations & lignes de fuite, n° spécial printemps / été, pp. 99-110.
<http://carnets.web.ua.pt/>.
- DESBIENS, Marie-Frédérique, « Le roman historique : (R)Évolution d'un genre », dans *Québec français*, n° 140, 2006, pp. 26-29.

Bibliographie

- DOSNON, Odile, Imaginaire et créativité : éléments pour un bilan critique, *PRATIQUES*, N° 89, mars 1996. http://pratiques-cresef.com/p089_do1.pdf. consulté le 19/08/2015 à 23h46.
- DOUBROVSKY, Serge. "Sartre : autobiographie/autofiction." *Revue des Sciences Humaines* n° 224, "Le Biographique", oct-nov 1991, 17-26.
- DURAND, Gilbert, « L'Occident iconoclaste. » In *Cahiers internationaux de symbolisme*. 1962, n° 2.
- GRIMA, Jean-Pierre, « L'imagination dans le *Traité de la nature humaine* », In *PHILOSOPHIQUE, HUME, l'individu*, N°12, 2009 p 47-78. Annales littéraires de l'Université de Franche-Comté.
- JEANDILLOU, Jean-François, « La "fiction où tout est vrai" », In *Poétique*, N° 2, Paris, Seuil, 2014
- LABRUSSE, Hughes, « Muthos apophantikos », in *Analyses & Réflexions sur Borges, Fiction, mythe et récit*. Paris, ellipses, 1988.
- LÉVI-STRAUSS, Claude, « La structure des mythes », *Anthropologie structurale*, Paris, Plon, 1958.
- MOLINER, Pascal & MARTOS, Anaïs, « La Fonction Génératrice du Sens du Noyau des Représentations Sociales : une remise en cause ? » *Textes sur les représentations sociales*, Volume 14, 2005. Pages 3.1-3.12 [<http://www.psr.jku.at/>].
http://www.psych.lse.ac.uk/psr/PSR2005/14_03Mol.pdf. Consulté le 9/08/2015 à 23h00.
- MOLINER, Pascal, « Représentations sociales et iconographie », *Communication et organisation*, 34 | 2008, 12-23. Mis en ligne le 01 décembre 2011, consulté le 12 octobre 2012 <://communicationorganisation.revues.org/547>. Consulté, le 11/07/2015 à 02h00
- NAIT BRAHIM, Abdelghani, Le sermon religieux : La transmutation d'un genre littéraire, *Insaniyat*, Oran, 2009, n° 43
- ROUBAI, Chorfi Mohamed El Amine Roubai " Le personnage du terroriste dans le roman algérien : un mythe moderne" in *Synergie* n°3 2008 pp105-112
- SAINT-JACQUES, Denis, « Le roman historique », dans *Nuit blanche, le magazine du livre*, n°22, 1986.

Bibliographie

- VITALI, Ilaria, « rencontre avec Salim Bachi » *Constellations Francophones*, n° 7, 2007. Disponible sur le lien suivant : http://www.publifarum.farum.it/ezone_articles.php?art_id=61. Consulté le 8/8/2016.

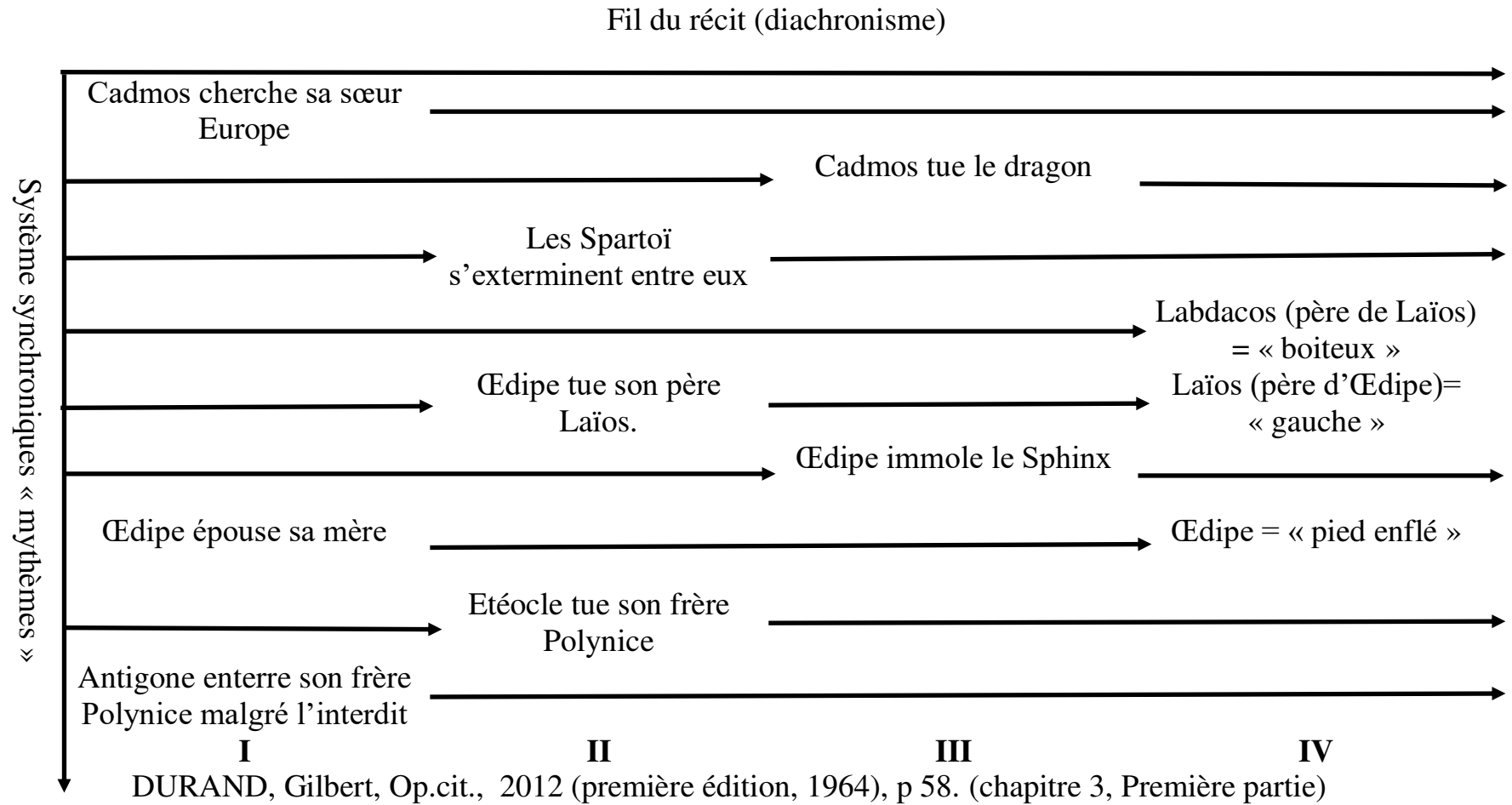
Les sites consultés

- DANTIER, Bernard, *Représentations, pratiques, société et individu sous l'enquête des sciences sociales : Denise Jodelet, Les représentations sociales*, 27 mai 2007. http://classiques.uqac.ca/collection_methodologie/jodelet_denise/representations_pratiques_individu/Metho_jodelet_representations_soc.pdf. Consulté le 17/07/2016
- MARCEL, Jean-Christophe, « REPRÉSENTATIONS COLLECTIVES », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 24 mars 2016. "<http://www.universalis.fr/encyclopedie/representations-collectives/>.
- MATHIEU, Jean-Baptiste, « La représentation comme fiction », In *Fabula* : <http://www.fabula.org/cr/197.php>. Consulté le 31/03/2015
- VOUILLOUX, Bernard, « image, représentation et ressemblance » http://www.fabula.org/atelier.php?Image%2C_repr%26acute%3Bsentation_et_resemblanc Consulté le 1/4/2015.
- MABANCKOU, Alain, *Portraits d'écrivains (6). Dix questions à Salim Bachi : "Si cela ne leur plaît pas, ils peuvent s'accrocher une pendule !"*, 21 juin 2006. <http://www.congopage.com/Portraits-d-ecrivains-6-Dix>. Consulté le 9/8/2016.
- <http://mythologica.fr/rome/fondation.htm>. Consulté le 21/08/2015 à 03h20.
- <http://www.fabula.org/cr/197.php>. Consulté le 21/08/2015
- <http://www.limag.com/Textes/Bonn/2004MilanDesastre.htm>. Consulté le 25/01/2014.
- <http://www.barbier-rd.nom.fr/Histoiredimaginaire.htm>. Consulté le 02/0/2016.
- https://books.google.dz/books?id=76xPaLy9fckC&pg=PA17&lpg=PA17&dq=d+omangage&source=bl&ots=xnJk4Mwnmg&sig=y1c9Ps_w0NW9CkgGjSJRFQ06dNY&hl=fr&sa=X&ved=0ahUKEwjql6uLHYAhVFXRQKHWZfAJsQ6AEIJjAA#v=onepage&q=domangage&f=false. Consulté le 29 -12- 2017.

Bibliographie

- <http://www.africultures.com/php/index.php?nav=livre&no=10798>. Consulté le 21/08/2016.
- <http://antisophiste.blogspot.com/2009/04/khaled-kelkal-terroriste.html>. Consulté le 20/8/2016.
- <http://bibliobs.nouvelobs.com/actualites/20120326.OBS4584/mohamed-merah-ressemble-beaucoup-a-khaled-kelkal.html>. Consulté le 10/08/2016.
- <http://www.bibliomonde.com/livre/aristides-sousa-mendes-juste-de-bordeaux-845.html>. Consulté le 22/08/2016.
- <http://blogyadvashemfr.blogspot.com/2010/05/p-222-hommage-au-juste-aristides-de.html>. Consulté le 22/08/2016.
- <http://www.lacauselitteraire.fr/le-dernier-ete-d-un-jeune-homme-salim-bachi>. Consulté le 10/08/2016
- <http://www.lacauselitteraire.fr/le-consul-salim-bachi>. Consulté le 11/08/2016.
- <https://www.youtube.com/watch?v=pjWavKBIQpE>. Consulté le 23/08/2016.
- <http://www.arte.tv/fr/Non-a-l-islamisme/A-l-antenne/1626714,CmC=1664988.html>. Consulté le 27 octobre 2009 ou <https://www.youtube.com/watch?v=i9q2g4b5nfY>. Consulté le 26/08/2016.
- <http://bibliobs.nouvelobs.com/actualites/20120326.OBS4584/mohamed-merah-ressemble-beaucoup-a-khaled-kelkal.html>. Consulté le 20/08/2016
- <http://antisophiste.blogspot.com/2009/04/khaled-kelkal-terroriste.html>. Consulté le 20/8/2016
- <http://bibliosurf.com/Amours-et-aventures-de-Sindbad-le>. Consulté le 14/07/2010
- <https://www.youtube.com/watch?v=E1y65Pfr8ww>. Consulté le 30/08/2016.

ANNEXE 1



ANNEXE 2

ARCHÉTYPES « ÉPIITHÈTES »	PUR ≠ SOUILLÉ CLAIR ≠ SOMBRE	HAUT ≠ BAS	EN AVANT, AVENIR	ARRIÈRE, PASSÉ	PROFOND, CALME, GRAND, INTIME, CACHÉ	
Situation des « catégories » du jeu de TAROTS	LE GLAIVE ←	→ (Le Sceptre) ←	→ LE BÂTON ←	→ LE DENIER ←	→ LA COUPE	
ARCHÉTYPES « SUBSTANTIFS »	La Lumière ≠ Les Ténèbres. L'Air ≠ Le Miasme. L'Arme Héroïque ≠ Le Lien. Le Baptême ≠ La Souillure.	Le Sommet ≠ Le Gouffre. Le Ciel ≠ L'Enfer. Le Chef ≠ L'Inférieur. Le Héros ≠ Le Monstre. L'Ange ≠ L'Animal. L'Aile ≠ Le Reptile.	Le Feu-flamme Le Fils. L'Arbre. Le Germe.	La Roue. La Croix. La Lune. L'Androgyne. Le Dieu pluriel.	Le Microcosme. L'Enfant, le Poucet. L'Animal gigogne. La Couleur, La Nuit. La Mère. Le Récipient.	La Demeure. Le Centre. La Fleur. La Femme. La Nourriture. La Substance.
Des Symboles aux Synthèmes	Le Soleil, L'Azur, L'Œil du Père, Les Runes, Le Mantra, Les Armes, La Clôture, La Circoncision, La Tonsure, etc.	L'Échelle, L'Escalier, Le Bétyle, Le Clocher, La Ziqqurat, L'Aigle, L'Alouette, La Colombe, Jupiter, etc.	Le Calendrier, l'Arithmologie, La Triade, La Tétrade, L'Astrobiologie. L'Initiation, Le « Deux Fois Né », L'Orgie, Le Messie, La Pierre Philosophale, La Musique, etc.	Le Sacrifice, Le Dragon, La Spirale, L'Escargot, L'Ours, L'Agneau, Le Lièvre, Le Rouet, Le Briquet, La Baratte, etc.	Le Ventre, Avaleurs et Avalés, Kobolds, Dactyles, Osiris, Les Teintures, Les Gemmes, Mélusine, Le Voile, Le Manteau, La Coupe, Le Chaudron, etc.	La Tombe, Le Berceau, La Chrysalide, L'Île, La Caverne, Le Mandala, La Barque, La Hotte, L'Œuf, Le Lait, Le Miel, Le Vin, L'Or, etc.

Le tableau de classification isotopique des images selon Gilbert Durand (ANNEXE II) suite

ANNEXE 3

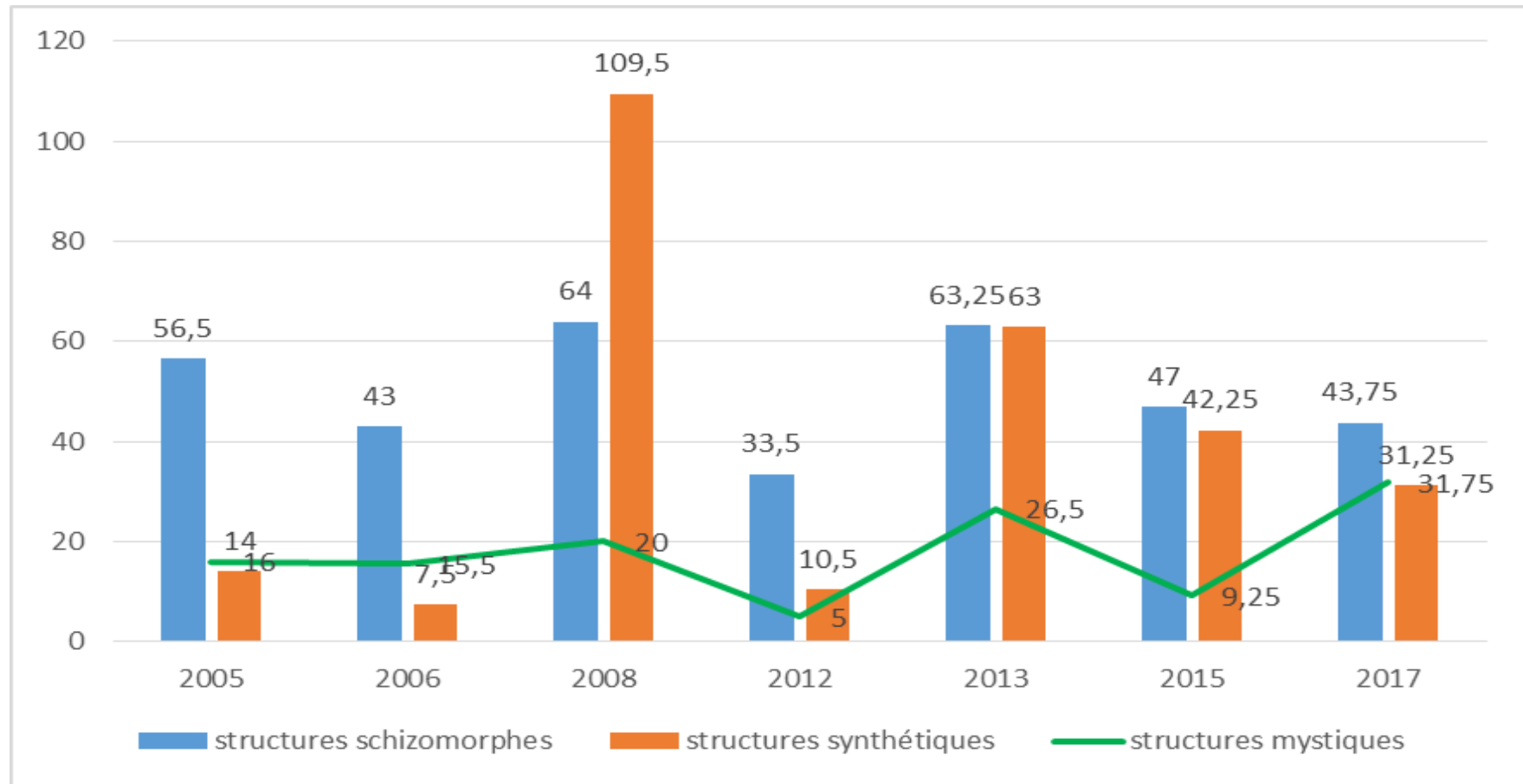


Figure 8 : Graphique récapitulatif des sept Figures
L'évolution des structures à travers le temps dans l'écriture de Salim Bachi.