

République Algérienne Démocratique et Populaire
Ministère de l'Enseignement Supérieure et de la Recherche Scientifique
Université Mentouri de Constantine
Ecole Doctorale de Français
Pole Est.
Antenne de Constantine

Mémoire
en vue de l'obtention du diplôme de
Magister
Option : science des textes littéraires

Intitulé:

Eléments historiques et écriture romanesque
dans Le Vieux de la montagne
de Habib Tengour.

Présenté par: Amina DJENANE
Dirigé par : Jamel ALI-KHODJA

Professeur de littérature, Université Mentouri de Constantine

Membres du Jury :

Président : Hassan BOUSSAHA, Professeur de littérature,
Université Mentouri de Constantine

Examineur : Kamel ABDOU, Professeur de littérature,
Université Mentouri de Constantine

Rapporteur : Jamel ALI-KHODJA, Professeur de littérature,
Université Mentouri de Constantine

Année universitaire : 2011-2012.

Eléments historiques et écriture romanesque
dans Le Vieux de la montagne
de Habib Tengour.

Présenté par : Amina DJENANE

Sous la direction de : Jamel ALI-KHODJA
Professeur de littérature, Université Mentouri de Constantine

Année universitaire : 2011-2012.

Dédicace

à mon père.

*« Le poète est semblable au prince des nuées
Il hante la tempête et se rit de l'archer ;
Exilé sur le sol au milieu des huées
Ses ailes de géant l'empêchent de marcher. »*

Baudelaire

SOMMAIRE

Introduction	10
Présentation du roman	12
Le choix du sujet du mémoire	13
La Problématique.....	14
Les fondements théoriques.....	20
Les fondements théoriques.....	21
Théorie d'approche :	21
I- La théorie du reflet :	21
II- Les notions de l'intra-texte et l'extra-texte :	22
III- Le concept du miroir brisé:	23
IV- La notion de médiation :	23
V- La théorie de la vision du monde :	24
VI- La génialité de l'œuvre littéraire :	24
Etude Pratique	26
Lecture du roman	26
Au sujet de la préface	45
Quelques repères	47
Contexte géographique et historique	49
I- Le contexte géographique et historique du roman	50
A- L'espace dans <i>le Vieux de la montagne</i> , entre la réalité sociale et la fiction romanesque	50
1- Projection de l'espace et du temps.....	51
2- Itinéraire personnel et genèse de <i>Le Vieux de la montagne</i> :.....	51
3- Le contexte géographique du roman	52
4- La présence de la France dans le roman	53
a- La banlieue et le quartier maghrébin, une figure d'Alamout.....	53
b- Alamout-bar, un lieu d'expression libre tragi-comique	55
5- L'Algérie, cadre du roman.....	56
6-Tigditt, le paradis perdu de l'auteur	57
7- Constantine, une nostalgie algérienne	59
8- Des espaces particuliers dans le roman	61
a- Qom :	61
b- Rei :	62
c- Chiraz :	62
d- Ispahan.....	63
e- Khorasan	63
g- Najran	64
9- D'autres espaces du roman :	64
B- Le cadre historique d'« emprunt » dans Le roman.....	65
1- La Perse médiévale :	65
2- Un bref historique de la Perse :	65
3- Nishapoor, le refuge de Khayyam.....	67
4- Alamout (Le nid d'aigle) : fief de Hassan as-Sabbah	69
a-L'ismaélisme, L'évolution d'une doctrine meurtrière.....	70
b- De l'Ismaélisme au Nizârisme	71
c- Alamout, « Dar el Hijra »	71
d- Le château fort d'Alamout, le royaume des Assassins.....	72
5- L'Egypte, le soufisme et le hachich	74
a- La découverte du Hachich.....	75

b- Le départ d'Egypte	76
6- Bagdad : la fin de l'empire Abbasside.....	77
7- Similitudes historiques	79
Les personnages	82
II- L'analyse des personnages dans le roman :	83
1- Le rôle du nom des personnages :	83
2- Les personnages types :	84
3- Le Narrateur :	84
a- Le narrateur narrateur:	85
b- Le narrateur auteur	85
c- Le narrateur personnage :	86
4- Omar Khayyam, le personnage historique.....	87
a- Esprit scientifique et désintérêt du pouvoir.....	87
b- Le calendrier Jalalien et la découverte du « X » :	88
c- Khayyam et La politique.....	88
d- L'amour de la poésie	89
e- L'amour du vin.....	91
f- Khayyam et l'amour.....	92
5- Hassan as-Sabbah	94
a- Un personnage historique légendaire :	94
b- Hassan as-Sabbah et Nizam al-Mulk « les frères ennemis » :	95
c- Hassan as-Sabbah et Omar Khayyam, l'obscurantisme et la raison :	96
d- Origine de l'appellation « Le Vieux de la montagne » :	97
e- La doctrine de la mort.....	98
6- Nizam Al-Mulk	99
a- Nizam al-Mulk renforcé au pouvoir par le théologien al-Ghazali	99
b- Nizam al-Mulk et l'adversité avec Hassan as-Sabbah	100
c- Nizam al-Mulk, le héros exemplaire :	100
7- Badra, le principal personnage féminin du roman.....	102
a- Une union impossible	103
b- Une brise de sensualité	104
c-Badra l'amoureuse de l'auteur	105
d- L'incarnation d'une femme actuelle.....	106
e- Badra l'épouse de Nizam al-Mulk.....	107
f- Badra et Hassan as-Sabbah.....	108
8-Les Assassins.....	109
a- Sens du mot « Assassin » :	109
b- La stratégie de la terreur	110
c- L'endoctrinement des combattants suicides (Kamikases)	110
d- Les Assassins un sujet de la littérature:	111
e- Le silence autour des Assassins	111
9- Les Mongols dans le roman : absents mais agissants :	112
10- Alp Arslan, Le sultan seldjoukide.....	114
11-Kahir, le serviteur de Hassan.....	115
12- D'autres personnages :	116
Le temps et la chronologie	117
III- L'analyse du temps et de la chronologie dans le roman	118
1-Le temps et la narration.....	118
a- Le temps.....	118
b- La narration ultérieure :	119

c- La narration simultanée :	119
d- La narration antérieure :	120
2- Une chronologie romanesque indéterminée	121
a- La langue au service du récit.....	121
b- L'écriture poétique:	122
Le style.....	124
IV- L'analyse du style dans le roman	125
1- Les types de phrase dans le roman :.....	125
2- La ponctuation :	128
3- Les points de suspension :	129
4- Les parenthèses :	129
5- Les deux tirets :	130
Analyse paratextuelle.....	131
V- l'analyse paratextuelle du roman	131
1- L'importance de l'étude paratextuelle	132
2- « Le Vieux de la montagne » comme titre :	132
3- La connotation Vieux / Cheikh / Maître :	133
4- L'épigraphe, indicateur du genre littéraire:.....	134
5- La détermination spécifique du genre de texte chez Tengour.....	134
Analyse intertextuelle	136
VI- l'analyse intertextuelle du roman	137
1- L'importance de l'étude intertextuelle du roman	137
3- Les histoires du coran	139
a- Le Voyage nocturne et l'Ascension.....	139
b- L'histoire de Gog et Magog.....	140
c- El Hallaj, un symbole soufique	140
d- Le soufisme maghrébin	141
4- L'intertextualité poétique	142
5- Intertextualité avec la musique arabe :.....	144
6- L'intertextualité social, les influences arabo-algériennes:	145
7- Les mythes et les légendes populaires	147
a- Aladin et la lampe magique	147
b- Le mythe de Sindbad le marin	148
Conclusion	149
Sources et références bibliographiques.....	153
Notes.....	157
Annexes.....	162
Bibliographie de Habib Tengour	
Biographie de Habib Tengour	
Le Plan de travail	

Introduction

La lecture d'un roman donne la possibilité de le recréer comme œuvre, de l'exploiter pour la recherche.

Au delà de la lettre, l'univers de l'auteur, toujours immense, se révèle relativement et offre un imaginaire que seule l'analyse peut rendre intelligible. Cette analyse proprement dite est d'une acuité d'autant plus précise que le permettent les outils méthodologiques utilisés, les sources exploitées et la démarche suivie pour la concrétiser. Le roman, comme objet d'étude, l'exige et son texte, dans sa complexité, narrative surtout, livre les mouvements de son histoire passionnante, son contexte dans le temps et l'espace, ses personnages, leur typologie, leurs destins individuels et collectifs.

Sachant, au préalable, qu'il s'agit d'une étude universitaire dans le but de soutenir une thèse de magister, cette lecture, motivée donc, a un but : celui de trouver dans l'œuvre choisie, une problématique à analyser.

Ainsi donc et, parmi la multitude d'interrogations soulevées au sujet du roman concerné par notre étude, en l'occurrence *Le Vieux de la montagne* de Habib Tengour, celle qui se rapporte à sa dimension historique a retenu notre attention, étant donné le thème générale du texte, la nature des faits inhérents aux sociétés en question et aux personnages. Mais aussi les références, manifestes ou suggérées au réel, aussi bien politique, social que culturel malgré l'aspect légendaire, ce qui nécessite l'adoption d'une méthode d'analyse de la société d'un point de vue qui synthétise l'ensemble de ses réalités humaines, contenues dans ce roman, dans une écriture manifestement poétique ou d'une prosodie variée alliant, critique, récit, textes sacrés, mythes, légendes, slogan...où la correction rigoureuse de la langue d'une partie est enrichie par une écriture libre d'une autre ou complétée par le lyrisme de la suivante, sur les trente neuf chapitres, ainsi désignés et numérotés arbitrairement pour y accéder aisément.

« *Éléments historiques et écriture romanesque* » la problématique de la présente thèse impose des fondements théoriques pertinents d'auteurs avérés. En effet, nos hypothèses tendent, à partir de ces substrats, à expliquer, ceux parmi les « éléments » qui sont retenus dans la problématique et qui caractérisent ce roman, ainsi que l'écriture qui les fixe.

En somme, l'intitulé découle de la problématique que nos hypothèses cherchent à la lumière d'une base théorique, à expliquer par un apport nourri d'influences sans doute et de lectures personnelles.

Cependant et, dans un souci de cohérence et d'homogénéité, seuls les « éléments » historiques, réels ou supposés l'être, ayant une portée dans le roman et prenant l'essentiel de cette œuvre, ont bénéficié d'une attention plus soutenue.

Touchant à la totalité du roman de Tengour, ces éléments (ces faits, ces événements et leurs corollaires, les lieux, les cadres, les atmosphères...) exigent une terminologie choisie, des phrases appropriées pour mettre en évidence le devenir d'êtres, de personnages éloignés que le texte rapproche, des espaces distants que l'écriture fusionne.

En plus des éléments méthodologiquement nécessaires à la réalisation de ce mémoire (problématique ...) le recours à une brève chronologie intitulée « quelques repères » nous paraît justifié pour « mesurer » l'étendue des événements et peser leur portée universelle ainsi que leur force et leur persistance.

Une « lecture du roman » est exposée aussi, non pour conditionner l'analyse pratique, mais pour montrer, même sommairement, l'intelligibilité que nous nous en sommes fait du roman dont la motivation de l'étude est exposée dans «Le choix du sujet du mémoire ».

Certaines des difficultés rencontrées sont mentionnées et des « annexes » ainsi qu'une carte ajoutées pour palper des sources virtuelles précieuses et les apprécier dans leurs recoupements et leurs associations avec les autres « sources bibliographiques ».

Le résultat du travail réalisé est finalement présenté ici et ne peut valoir que par son mérite sincère.

Présentation du roman

Le Vieux de la montagne est le premier roman de Habib TENGOUR.

Écrit sous le titre complet *Le Vieux de la montagne*, et en sous titre : *Relation, 1977/1981*.

Il a été publié pour la première fois en 1983 aux Editions Sindbad.

Pour les besoins de la présente recherche nous avons exploité l'ouvrage réalisé aux éditions *Minos, La Différence*, en 2008 à Paris, enrichi de *Nuit avec Hassan* et avec un sous titre encore : *Écho*.

Cependant cette dernière partie n'est pas concernée par la présente recherche qui ne s'intéresse exclusivement qu'au texte premier du roman dont la préface est datée du 3 octobre 1981.

Au format de poche et d'une centaine de pages, cent une précisément, *Le Vieux de la montagne* est structuré en chapitres, trente neuf en tout, sans numéros ni titres.

Le choix du sujet du mémoire

Le thème de mon mémoire de magister, intitulé *Eléments historiques et écriture romanesque, dans Le Vieux de la montagne, de Habib Tengour* est choisi à partir de mes lectures personnelles, d'abord.

Il l'est, ensuite, grâce à l'aboutissement de mes efforts pour connaître de nouvelles œuvres littéraires, poussée en cela par l'approfondissement de mes études de la langue française à l'Université de Constantine.

Outre l'influence fondamentale de mon milieu social, celle du cadre universitaire a joué un rôle décisif dans ma découverte d'auteurs algériens.

Quant au choix de mon thème de recherche précisément, il est directement motivé par la singularité, à mon sens, de l'œuvre de Habib Tengour et le caractère exceptionnel de son roman, *Le Vieux de la montagne* dont les circonstances d'écriture et de publication ne pouvaient que me passionner, et son rapport à Constantine même et à son Université proprement dite me déterminer, renforcée en cela par la nature de son écriture et l'intérêt de son récit.

Ces motivations personnelles, universitaires et littéraires, allaient évidemment buter sur les contraintes pratiques relatives surtout à la documentation et aux références nécessaires à mon travail de recherche, aussi bien historique que littéraires. Il s'agissait, en effet, pour moi d'analyser un texte littéraire qui a un fond historique.

Mon aspiration à établir une problématique « originale » a exigé une rigueur méthodologique soutenue par des ouvrages en la matière et dont l'apport est incontournable.

Ainsi s'entremêlent en s'enchaînant des circonstances dans le contexte desquelles l'adoption de mon thème de recherche par mon Département universitaire et son suivi par mon honorable encadreur, ne pouvait que m'apporter l'opportunité méritée de mettre en pratique mon modeste savoir et d'aspirer, toujours, à son amélioration.

La Problématique

Au moment d'écrire *Le Vieux de la montagne*, Habib Tengour vivait, à sa manière et par son écriture, le développement d'événements en Algérie dans des situations décisives de l'histoire, et il se représentait d'autres univers sociaux et politiques, en France, en Egypte et en Perse principalement, éloignés dans le temps et dans l'espace, en donnant à la société et son devenir une place majeure.

Dans ce roman, objet de notre étude les « éléments historiques » vécus ou imaginés par l'auteur en composent un texte poétique.

Ce premier roman de Tengour raconte des circonstances essentielles, relatives à la vie de personnages historiques ou imaginaires transposés de la Perse médiévale et d'Egypte en Algérie contemporaine et en région parisienne en France : Omar Khayyâm d'abord, poète sceptique et critique de la société injuste et archaïque, et du système politique despotique, astronome et mathématicien de génie, représente dans le récit une image allégorique de l'auteur, et un symbole de l'intellectuel tourmenté, en perpétuel confrontation avec le pouvoir autoritaire, l'archaïsme et l'intégrisme dans une société troublée. Abou Ali Nizam al-Mulk, grand vizir vassal du souverain Alp Arslan, qui faisait la gloire de la Perse médiévale sous la menace des Mongols, rappelle la pesanteur et l'oppression du système politique algérien des années soixante-dix du XXe siècle. Hassan as-Sabbah, qui avait été initié au mysticisme en Egypte allait devenir le « Vieux de la montagne », et fonder la secte ismaïlienne des Assassins dont il devint le Maître, incarne, dans le texte, l'extrémisme islamiste et son action meurtrière. Et Badra, le principal personnage féminin, aimée par l'un, assujettie par l'autre, possédée par le dernier qui l'épousa, personnifie la femme et son ascension dans l'emprise de rapports violents. Enfin, d'autres personnages typés ponctuent savamment l'histoire avec des faits, des actions, des idées propres aux contextes : des travailleurs magrébins immigrés en France, le marchand de beignets, le patron du bar, les filles de joie, Kahir, Mouffeq, Haçna, Drifa...

Dans *Le Vieux de la montagne*, outre les personnages, Tengour fait appel à des lieux, des espaces et des pays (France, Alamout, Nishapoor, Egypte, Chine, Chiraz...), des époques (de la Révolution française, des Abbassides...), des situations (le chantier, l'amour violent, les manifestations du pouvoir, la régression sociale et intellectuelle, les assassinats, les réalisations scientifiques...), et des événements (invasions mongoles, visites à Alamout, initiations mystiques, séparations...) puisés dans la Perse, de dynastie arabe, de faits intellectuels et scientifiques, de l'activité politique, des mœurs etc., en les actualisant dans le contexte de l'Algérie contemporaine, pour exprimer ses idées et sa critique de la société, son analyse des rapports du système avec l'obscurantisme islamiste, la situation et ses conséquences, la brutalité des conditions, de l'intégrisme, du pouvoir et de sa domination, et de l'incertitude du devenir de manière générale, en pleine crise sociopolitique et morale à travers un ouvrage aussi poétique qu'allégorique ou réaliste.

Cette simultanéité d'analyse, au sein d'une même société et des sociétés, perse représentée, et algérienne constatée surtout, avec leurs similitudes mais aussi des différences, est exprimée par le biais de l'interférence de l'auteur et de Khayyâm le célèbre scientifique qui a expliqué le monde par sa vision poétique, mais également grâce à la mention d'hommes politiques, de savants, de notables, commerçants, universitaires, étudiants, ouvriers, intellectuels, religieux, etc., dans un foisonnement d'événements historiques réels en mettant en scène, aussi bien, des individus (le marchand,...) que des institutions

(l'université, le conseil de la secte...), des peuples (les Mongols surtout) et des groupes spécifiques (des filles, les étudiants, parti, la secte...), dont les affrontements et les circonstances se reflètent dans l'écriture qui en porte l'intensité, un rythme saccadé, une composition éclatée, personnelle et originale avec des emprunts évidents, notamment coraniques et des critiques littéraires et philosophiques authentiques renvoyant aux *Lumières* et aux rédacteurs libéraux du « Journal des Débats ») suggérant des prémisses portées par l'espoir de la poésie, les acquis de la science et la pérennité de l'amour malgré des circonstances historiques terribles vaines face à la beauté, aux qualités humaines et au génie.

Tels sont alors dans *Le Vieux de la montagne* des éléments historiques marquants que Tengour a utilisé pour réaliser son écriture romanesque spécifique, atypique.

Ces éléments s'inscrivent dans un champ de représentation plus vaste, aux dimensions multiples et variées au sein desquelles ils constituent le centre de notre analyse, l'aspect principal de cette étude, les paramètres essentiels du texte romanesque.

Seuls donc des événements historiques déterminants, les faits qui cristallisent l'histoire des individus et de la société, les situations qui les illustrent et les personnages qui les incarnent retiennent notre attention dans cette thèse.

Le temps, selon lequel se tisse la composition du roman, est un paramètre à saisir dans sa relation avec l'espace.

Le Vieux de la montagne serait un roman poétique qui fait le récit de faits et d'événements dans un contexte social d'une portée historique.

L'analyse de ce texte littéraire cherche donc à expliquer ce récit d'événements individuels et collectifs et l'écriture romanesque qui le compose.

Les Hypothèses

En étudiant *Le Vieux de la montagne* de Habib Tengour nous constatons que les personnages historiques de la Perse médiévale, principalement Omar Khayyam le mathématicien, astronome et poète, (auteur des Quatrains), Hassan as-Sabbah, le fondateur et le maître de la secte des Assassins et le vizir Abou Ali Nizam al-Mulk ainsi que Badra, principal personnage féminin, et d'autres protagonistes, dépassent leurs histoires réelles et sont transposés, par la fiction, dans le contexte parisien et algérien, précisément constantinois surtout des années 70 du XXe siècle, selon l'itinéraire personnel de l'auteur-narrateur et son imaginaire, comme ils incarnent chacun la recherche de son idéal et la poursuite de ses objectifs dans des situations difficiles, des rapports humains, sociaux et politiques violents.

Hassan as-Sabbah, le Vieux de la montagne, représente le fanatisme religieux et la menace qu'il exerce sur la société et le pouvoir, Abou Ali Nizam al-Mulk symbolise l'opportunisme et le pouvoir autoritaire, alors que Omar Khayyam incarne l'homme de science et le poète en contradiction avec un régime politique rigoriste, dans une société archaïque, dévastée par l'intégrisme et exposée à la barbarie. Finalement Badra, séquestrée par Hassan, aimée de Khayyam et épousée par Nizam exprime la position de la femme opprimée dans des relations antagoniques et en inter-action avec des personnages antinomiques.

Par ailleurs, d'autres personnages à l'instar de Kahir, Mouaffiq etc., représentent des faits historiques et évoquent des sociétés antérieures ou actuelles (la Perse, l'Algérie, l'Egypte et la France essentiellement) pour exprimer des idées au sujet de la société algérienne et de l'Etat, à l'époque contemporaine, que Tengour décrit de manière critique dans ce roman.

L'oppression sociale et politique, la menace exercée par l'intégrisme, le péril extérieur, la domination de la femme, le retard socio-culturel, la dégradation des mœurs, mais aussi la poésie salvatrice, l'apport de la science et de l'université, l'émergence d'étudiants, la bonté des gens, la quête d'un meilleur être, l'aspiration à l'amour etc., font de la narration de

faits réels, du récit d'événements historiques, de constat de conditions existantes, de critique des circonstances concrètes et de mentions de situations vécues, une référence et un substrat du roman, de la fiction, qui reflète la société en ce qu'elle a de beau, la nature de merveilleux à travers l'ensemble du roman et particulièrement à Constantine suggérée dans le texte.

Le narrateur permet à l'auteur, en s'y projetant dans le personnage de Khayyam, de suivre son évolution, d'exprimer avec humanisme son malaise, ses troubles et ses aspirations de poète et de situer les périls, les risques et les dangers, imminents, inscrits dans le texte (les assassinats perpétrés par la secte des Assassins, l'action des détracteurs des Lumières, l'autoritarisme, l'exploitation de la femme, la menace d'invasion) ou suggérés (la régression, l'anarchie, le recul civilisationnel, etc.).

Dans *Le Vieux de la montagne*, Tengour développe une prosodie propre, sur un mode cohérent pour répercuter son intérêt pour la personne humaine qu'il place au centre de son œuvre en précisant la complexité des rapports sociaux qu'il appréhende et du caractère implacable et dramatique de l'histoire des êtres dans un efforts perpétuel de réalisation de leurs êtres.

Il est à préciser que la reprise d'éléments historiques par l'écriture romanesque, dans *Le Vieux de la montagne* de Habib Tengour n'a rien de mécanique, de parallèle ou de strictement fidèle aux faits tels que connus habituellement et admis.

Le Vieux de la montagne est un texte littéraire qui raconte des événements d'une société humaine, la sienne, qu'il critique poétiquement.

La transgression du temps et de l'espace, les emprunts et les références, autant que l'originalité de la forme et de la structure du roman, ainsi qu'une syntaxe personnalisée et une ponctuation allant de saccadée à lente diversifiant la tonalité du texte mis au service du récit auquel l'auteur donne une dimension fabuleuse, dont l'intensité est marquée par l'hiatus dans l'écriture, la discontinuité, les ruptures et raccourcis pour saisir et représenter les instants, les lieux, les émotions et les idées.

Il serait alors pertinent de noter la réalité des éléments historiques et leur fiction romancée.

Ainsi s'exprime le génie littéraire de Tengour dans *Le Vieux de la montagne*, à travers les paramètres retenus dans la problématique et étayés dans ces hypothèses que nous avons la prétention d'expliquer à la lumière des fondements théoriques adoptés.

Les fondements théoriques

Les fondements théoriques

Théorie d'approche :

Le Vieux de la montagne de Habib Tengour est un roman lié à l'Histoire et à la société. Ces réalités forment l'essence de son récit. Pour l'étudier, la théorie de la sociocritique, qui explique sa relation avec le monde est, à notre sens, le meilleur outil d'approche suivant la problématique de ce mémoire, qui tente de révéler des réalités historiques et la fiction littéraire à travers la narration, le texte et son contenu. Ceci principalement d'après l'approche théorique du fondateur de la sociocritique, George Lukács dans *La Théorie du Roman*.

Cette théorie abordée par son successeur Lucien Goldman dans *Le Dieu Caché* et étayée ensuite par Claude Duchet dans son article intitulé: « *Pour une socio-critique ou variation sur un incipit* ». L'œuvre d'autres théoriciens et critiques : Roland Barthes, Mourad Yelles, Christian Achour, Naget Khedda, Alain Mourgue, Carlos del Tilo... permet également une approche de la société et de l'œuvre dans le but de déduire le fond historique réel du roman et une meilleure compréhension de l'écriture de l'auteur.

Les instruments d'analyse retenus alors sur la base de ses fondements théoriques peuvent être exposés comme suit :

I- La théorie du reflet :

La sociocritique part de l'idée que l'œuvre littéraire est le produit de la société qui l'a vu naître. C'est ce qu'exprime explicitement « la théorie du reflet » qui en émane et qui considère toute œuvre littéraire comme le reflet de sa société et le contexte historique et biographique dans laquelle elle a été créée, et tout texte, quelque soit sa nature ou son genre, laisse voir l'idéologie du contexte dont il découle.

Cependant le roman ne reflète jamais la réalité telle qu'elle est dans sa totalité, car son reflet nous donne des images fragmentées et dispersées au lieu d'une façade claire et nette :

« La socio-critique n'a pas la prétention d'inventer le texte. Mais trop de commentaires sociologiques [...] ont jusqu'ici traversé le texte pour s'établir au-delà et considérer le statut externe des œuvres. »¹

Le Vieux de la montagne qui bascule le texte dans des ancrages fictifs et réels bouleversés entre la Perse médiévale et l'Algérie contemporaine, en passant par la France, actuelle et celle de la Révolution, se prête à cette optique théorique :

« C'est la société qui impose le roman, c'est-à-dire un complexe de signes, comme transcendance et comme histoire d'une durée »²

L'histoire donc ne se donne pas à voir explicitement, elle est un ensemble d'éléments qui s'entrelacent pour donner au texte un aspect social nécessaire à l'analyse :

« L'œuvre s'enracine dans un moment historique donné et elle est structurée par les représentations caractéristiques d'une époque. »³

Le texte littéraire n'est pas un document historique qui témoigne fidèlement des événements d'une époque. Sa relation avec la période de sa production crée en lui un autre cadre spatio-temporel qui peut être l'image du réel, mais jamais une copie.

Par ailleurs, la lecture sociocritique du roman, se base sur deux notions : **l'intra-texte** et **l'extra-texte**, qui l'étudient de l'intérieur et de l'extérieur.

II- Les notions de l'intra-texte et l'extra-texte :

Ces deux notions sont une manière de décortiquer l'écrit comme produit d'une société donnée, participer à sa création, et influencer sa dimension historique :

« Par son caractère de cosmos, l'intériorité est en mesure [...] de se suffire »⁴

Pour George Lukács le centre de l'analyse est le texte, «l'intériorité».

¹ DUCHET. Claude. « Pour une socio-critique ou variation sur un incipit ». Article paru la première fois, en 1971 dans la revue *Littérature* n°1.

² BARTHE. Roland. *Le Degré Zéro de L'écriture, suivi de Nouveaux Essais Critiques*. Edition du Seuil. Paris. 1953, et 1972. P 59

³ ACHOUR. Christian, REZZOUG. Simone. *Convergence Critiques, Introduction à la Lecture Littéraire*. Office des publications Universitaires. Alger. 1990. P 269

⁴ LUKACS. George. *La Théorie du Roman*. Traduit de l'allemand par CLAIREVOYE Jean. Edition Denoël. La France. 1968. P 110.

Lucien Goldmann considère la relation entre « l'extra-texte » et « l'intra-texte », « la compréhension » et « l'explication » :

« Expliquer un fait social, c'est l'insérer dans la description compréhensive d'un processus de structuration dynamiques qui l'englobe. »⁵

Alors que Claude Duchet cherchera :

« La sociogenèse du texte comme dispositif d'absorption sélective de fragments du discours social et comme écart productif. »⁶

III- Le concept du miroir brisé:

Dans une œuvre littéraire, le texte est en décalage par rapport à la réalité qui n'est pas toujours explicite et s'exprime d'une manière sous-jacente, ce qui crée un déphasage entre ce que le livre raconte et la vérité, et produit un double effet de fiction et de réalité.

Le concept du « miroir brisé », qui découle de « la théorie du reflet », montre que l'œuvre littéraire, à l'origine imaginaire, donne un savoir fragmenté et des connaissances dispersées, qu'il est nécessaire de réunir pour expliquer le texte :

« « travail du texte » sur « le hors-texte. » »⁷

Ce paradoxe : fiction/réalité a donné naissance à une autre notion : « la médiation ».

IV- La notion de médiation :

L'écriture donc est le produit de sa société. « La médiation » rend la rencontre entre le référentiel (les éléments historiques) et le fictionnel (l'écriture romanesque) possible.

« L'immanence du sens [...] est obtenu alors relativement au vécu d'une expérience »⁸

C'est-à-dire comprendre les structures internes du texte du roman, et les expliquer avec les éléments externes historiques qui l'entourent :

⁵ GOLDMANN. Lucien. *Introduction aux Premiers Ecrits de Georg Lukács*. Publié dans *La Théorie du Roman*. Edition Denoël. La France. 1968. P 158.

⁶ Ouvrage collectif réuni et présenté par NEEFS Jacques et ROPARS Marie-Claire. *La politique du Texte, Enjeux sociocritiques*. Presse Universitaire de Lille. 1992. P 11.

⁷ Ibid.

⁸ LUKACS. George. *La Théorie du Roman*. Traduit de l'allemand par CLAIREVOYE Jean. Edition Denoël. La France. 1968. P 76.

«[...] l'écriture [...] naît incontestablement d'une confrontation de l'écrivain et de sa société.»⁹

L'ensemble des symboles contenus dans l'œuvre littéraire sont *des médiums* entre le roman et la société de l'auteur, entre la société en mouvement historique et l'écriture romanesque :

« Les écrivains qui restent et qui marquent sont ceux qui sont allés jusqu'au bout d'eux-mêmes et qui n'ont pas hésité à se livrer »¹⁰

V- La théorie de la vision du monde :

« La théorie de la vision du monde » de George Lukács (1885-1971), se penche plus sur l'extra-texte pour montrer que le texte littéraire est le résultat de l'idéologie de la société, en s'appuyant sur l'homme et son rapport avec le monde qui se traduit dans les différents genres littéraires comme le roman.

La théorie de la vision du monde se concentre donc plus sur *le personnage*, qui doit être analysé dans sa totalité avec toutes ses contradictions dans la société :

« Le roman est la forme de l'aventure, celle qui convient à la valeur propre de l'intériorité ; le contenu en est l'histoire de cette âme qui va dans le monde pour apprendre à se connaître, cherche des aventures pour s'éprouver en elles et par cette preuve, donne sa mesure et découvre sa propre essence. »¹¹

VI- La génialité de l'œuvre littéraire :

Le Vieux de la montagne paru pour la première fois en 1983 aux éditions Sindbad à Paris, est un roman qui se distingue du courant littéraire dominant en Algérie, tout en traitant des sujets partagés par d'autres écrivains mais selon sa vision :

« C'est l'homme du génie que je veux dans l'écrivain. Quels que puissent être ses meurs et son caractère, parce que ce n'est pas avec lui que je veux vivre, mais avec ses ouvrages, et je n'ai besoin que de vérité dans ce qu'il me fournit ;

⁹ BARTHES. Roland. *Le degré Zéro de L'écriture*. Seuil. Paris. 1953. p37.

¹⁰ YELLES. Mourad. *Habib Tengour, l'Arc et la Lyre*. Edition Casbah . Alger. 2006. P 35.

¹¹ LUKACS. George. *La Théorie du Roman*. Traduit de l'allemand par CLAIREVOYE Jean. Edition Denoël. La France. 1968. P 85.

le reste est pour la société et il y a longtemps que l'on sait que l'homme de société est rarement un bon écrivain. »¹²

« La génialité n'a rien à voir avec le succès littéraire immédiat, la sympathie que l'on peut avoir pour telle œuvre... »¹³

Tengour ne donne pas beaucoup d'importance à la notion de goût. Il ne cherche pas trop à satisfaire et à combler les attentes des lecteurs d'une manière générale, ou à être bien jugé de leurs parts sur le plan social ou littéraire. Ce qui l'intéresse en tant qu'écrivain consiste à faire des livres honnêtes et libres, de réinterpréter la société suivant son optique et sa vision.

Dans ce sens ne raconte t-il pas dans *Le Vieux de la montagne*, des réalités, un vécu historique, des situations et des conditions à travers une narration, par une écriture variée et saccadée selon une optique critique qui justifie les choix théoriques de ce travail ? La démarche pratique, soutenue tout le long de l'analyse par un ensemble d'autres auteurs de mérite cités en référence, l'explique dans cette modeste contribution.

¹² TENGOUR. Habib. *Le Vieux de la Montagne*. Edition La Différence. Paris. 2008. P 75.

¹³ article de : Patrice Deramaix . *Série théorique critique structuralisme génétique et littéraire Lucien Goldman, critique et sociologie*. p20.

Etude Pratique

Lecture du roman

Avant d'aborder l'analyse du texte proprement dite il est nécessaire d'en faire une lecture approfondie et minutieuse.

Ce préalable s'impose aussi pour exposer l'optique de la lecture faite du roman, objet de cette étude telle qu'elle est présentée résumée ci après.

Chapitre 1 :

- Dans le premier chapitre de son roman *Le Vieux de la montagne*, Habib Tengour, l'auteur-narrateur, raconte la démolition (page 13, première page du texte) du quartier Alamout, à « la sorte du canal de l'Ourq », et les conditions des travailleurs immigrés Maghrébins. Alamout aux portes de Paris.

- L'aspiration de Khayyam (désigné dans ce chapitre sous son prénom « Omar ») à Badra (Pleine lune), (qui est cloîtrée, à Alamout dans un immeuble, et opportunément supplantée par Hassan), qui lui reproche de ne pas savoir réussir une situation à Nishapoor.

- « ...à t'espérer... » est écrit à la deuxième personne du singulier, qui s'avérera être Badra, évoquée ici d'une manière pronominale, presque impersonnelle.

- Les premières rencontres réelles ou suggérées des principaux personnages : Omar et Badra ; Omar, Badra et Hassan ; et de Omar, Hassan et Abou Ali, se déroulent « à la sortie du canal de l'Ourq » (qui avec un « c », « canal de l'Ourcq » se situe en réalité dans la région parisienne, en France, et s'inscrit en Perse, dans le récit.

- Ni Hassan ni Abou Ali ne sont désignés de leurs futurs titres : « Hassan as-Sabbah », « Le Vieux de la montagne » et, « Abou Ali Nizam al-Muk ».

- Après leur séparation, à la fin de ce premier chapitre, Hassan part pour Qom (ville sainte) en Perse médiévale, cadre géo-politique central du roman ; Abou Ali pour Baghdad (capitale politique des Abbassides), alors que Omar restera à Nishapoor (également ville de Perse), connue par sa splendeur, son nom veut dire « le lever du jour » et, qui est réellement le lieu de naissance du poète et savant Omar Khayyam, en l'an 1040.

- Le contexte temporel dans ce chapitre, est d'abord contemporain, actuel même, mais rappelle la Perse du XIe et du XIIe siècle.
- « La nuit », « longtemps », « des mois », « plus tard », « un soir » sont des noms et des expressions adverbiales employés, qui donnent une notion indéterminée du temps. Alors que l'imparfait, de la narration dans un temps passé accompli, dans une certaine continuité, la renforce, d'où l'inexactitude du temps et ... l'imprécision des lieux. Ce vague insinue pour mieux raconter.
- Le « Je » (pronom personnel de l'auteur narrateur) devient « Omar » (l'auteur, le personnage transformé en poète dont la quête s'incarne en Badra, femme recluse.
- « Toi » est à la fois le narrateur se parlant à lui même ou désignant Omar, comme le fait Khayyam dans les Roubaïates (les Quatrains). Il est le lecteur, aussi, apostrophé.
- Les noms d'espaces urbains laissent supposer leurs situations à Alger (« Porte Neuve » et « Place des Martyrs ») (page 15). Ainsi, l'histoire est subtilement transposée de France en Algérie où l'« Appel » (avec une majuscule) est celui de la prière matinale qui annonce déjà le conditionnement de la société par la religion.
- Dès ce chapitre le narrateur (l'auteur) se dissout en Omar, le poète. Invente « dé-sève » et « Aaa », un verbe exprimant une action contraire par le préfixe « dé » et une onomatopée interjection imitant, dans le texte, un acte sexuel pressé d'après le son (Le râle) de ce mot bizarre mais très expressif.

Chapitre 2

- Dans cette partie du roman, comme au début d'une œuvre dramatique classique (d'Eschyle ou de Sophocle, par exemple), les personnages sont présentés. Ainsi, « Le Vieux de la montagne » est décrit comme étant mystique, absolu et divinisé.
- Le narrateur est impératif envers ce personnage dont l'appellation est attribuée au roman et le « Tu » (Le Vieux...) supplantera le « Je » du premier chapitre, alors que les verbes sont exprimés aux temps réels et de la conjugaison, au présent et au futur.

- Omar Khayyam, le poète est désormais désigné, par le narrateur, à la troisième personne du singulier. Il aspire à l'éternité par son œuvre et son amour. Il est l'âme du roman, à la fois comme personnage central et multiple.
- Nizam al-Mulk, titre de vizir seldjoukide (en 1055, les Turcs Seldjoukides prennent Bagdad) de Abou Ali à la plus haute fonction de l'Etat, est objet d'apologie et d'attributs élogieux, flatteurs.
- L'auteur, en écrivant, de prime abord, que Hassan « fait assassiner » Nizam al-Mulk, annonce déjà, le dénouement tragique de cette histoire et sa résolution future.
- Quant à Badra (prénom connu à Constantine des années 70 du XXe siècle, période d'écriture du roman, dès 1977, achevée en 1981) elle n'est mentionnée dans ce chapitre que comme épouse de Abou Ali, qu'elle « aimera (au futur) et comme « femme » aimée par Khayyam, « elle est indescriptible ».
- Il est fait aussi mention déjà des Mongols, menace dévastatrice.

Chapitre 3

- Ce chapitre commence par aborder des aspects clairement autobiographiques : Tigditt, le cœur de Mostaganem, est le quartier d'enfance de Tengour qui place ainsi, par son itinéraire, le récit du roman en Algérie, de manière explicite.
- El-Hallaj, poète mystique (assassiné) « est le Vrai », mais, pour l'auteur, c'est sa propre histoire qui est « vraie ». Elle l'opprime « à travers des siècles à revivre dans un rêve désolé » et qu'il racontera dans ce roman, *Le Vieux de la montagne*.

Chapitre 4

- Alors que le poète, Khayyam, doit rompre l'attentisme, Hassan cherche le bouleversement et Abou Ali s'adapte aux conjonctures politiques.
- Qaçida (Poème) et Mou'allaqat (les affichées), sont des noms écrits phonétiquement de l'arabe, et mis en analogie avec les slogans et discours populistes du régime de l'époque.

- Khayyam fait des découvertes scientifiques, Hassan est endoctriné par l'ismaélisme : voilà la différence entre eux.

- Leurs rapports (y compris Abou Ali), décantés, ne laissent pas apparaître Badra, exclue de la dynamique dans laquelle des « partis survivent à l'écart du discours » et où Khayyam quitte Alamout, (la forteresse de la secte des Assassins), ce qui marque la séparation nette avec Hassan, dont la dangérosité est évidente.

Chapitre 5

- Une invasion mongole est imminente. On en parle au Alamout-bar, en fabulant, avant que les dévots (autre menace, mais à l'intérieur) n'attaquent.

Chapitre 6

- L'impossibilité du libre arbitre.

- Khayyam, à travers des scènes en patchwork de la vie de l'auteur, est accablé par la saveur âcre de ses propres histoires sans audition chez Badra dont l'amour contrarié est exacerbé par la violence et l'ivresse : « orgies sarrasines ».

_ L'expression « je t'aimerai » au futur, de la page 95, est à l'imparfait précisément, en page 27, « et tu m'aimais plus encore ».

Chapitre 7

- Ce chapitre concerne le principe d'unité, la censure, les interdits, la culture régentée, et l'inculcation de la langue classique (l'arabe, que l'auteur ne cite pas dans le texte), l'unité religieuse, l'affairisme, l'autocensure, « une écriture subjuguée », et revient sur une autobiographie similaire avec la vie de Khayyam : la science, le désintérêt des raisons partisans, l'agnostique, la poésie comme moyen de recherche de la vérité, alors que Hassan prophétise « l'effacement des civilisations » et Abou Ali ne pense qu'à s'élever, à grimper.

Chapitre 8

- Tengour, dans ce chapitre, alterne le récit de sa vie, l'Histoire et la politique. Il critique le dirigisme intellectuel et les interdits qui en sont imposés, l'oppression religieuse et l'obnubilation qui en découle.
- L'auteur y parvient par une écriture de critique d'art pictural, utilisée cycliquement et prouve ainsi sa connaissance de la peinture en particulier. (Khedda, également de Mostaganem, est son ami). Mais « résistance des matériaux » n'est qu'une formule de génie civil et d'architecture dont elle intitule des modules d'enseignement .
- L'utilisation des termes arabes, turcs et perses se précise. Ainsi : « bazar », « Sunna » et « ramadan » (page 31) placent l'écriture dans un cadre culturel défini. De même que « Mongols », « Gog et Magog », « al-Abbas » (fondateur du Califat Abbasside de Bagdad), « Badra », « al-Achâ » et « Tarafa » (page 34) marquent la chute, la nostalgie, la terreur...
- Dans de telles circonstances, après sa chute ivre sur « la première marche de l'escalier » qui monte au « grand et lumineux » appartement, derrière Badra (chapitre 6), Khayyam l'auteur résiste subjectivement et « se refusait à toute complaisance ».

Chapitre 9

- La situation historique décrite dans ce chapitre se situe à la fois en Algérie des années 70 du XXe siècle et en Perse de l'époque d'Alp Arslan. Elle est caractérisée par la menace mongole et le mythe oriental et coranique de « la mule » annonciatrice de la fin du monde, « Azraél » (Gardien des Enfers) et « Jour des comptes ».
- Les « calculs » empêchent d'aimer et les Bénu Udhra, Qaïs ibn al-Moulawwah et Jamil ne sont, comme l'amour de Badra, qu'un souvenir ; « j'avais aimée » est-il écrit.

Chapitre 10

- Badra convoitée par Hassan qui va aller dans la forêt, (dans le maquis ?).

- Abou Ali se prépare à l'affrontement, certainement avec les Mongols et les Assassins. Il possède Badra .
- Khayyam vit ses propres réminiscences et Badra, qu'il a aimée, veut mourir. Ils se séparent.
- Utilisant des notions de longueurs, de durée, d'éloignement de passé, de la négation, et faisant recours à une lettre (un poème) écrit par Khayyam à Badra, l'auteur renforce l'écriture et ses possibilités illimités de narrateur-personnage réel, de fiction et historique.

Chapitre 11

- Ce chapitre, évoque la visite du Vizir Nizam à Nishapoor où « il alla saluer le cheikh Mouaffeq qui avait formé son esprit à la doctrine », rencontrer Khayyam qui devait se retirer du diner offert en l'honneur de ce souverain.
- Rien que le nom de Badra pouvait contrarier, alors que Hassan n'est pas évoqué et, Nizam et Khayyam ne sont plus amis. C'est la rupture, le conflit.
- Quant à « la salle des fêtes » citée, il s'agit probablement de celle du siège de l'Assemblée Populaire Communale de Constantine, en effet très belle.

Chapitre 12

- Khayyam entre l'observatoire et la taverne.
- Son père n'est qualifié que par la négation remarquable de « non-arabe » (page 44).
- Encore une expression propre aux arts plastiques employée ici pour parler de l'amour : « le rouge vif des rencontres, le bleu marin de la jouissance mortelle... » (pages 45), dans une situation où l'huissier, un autre personnage qui « exécrait les dévots », cautionnait les évasions de Khayyam.
- L'expression « Boisson et filles louées pour quelques dinars » (monnaie algérienne) est sans équivoque, « notre société décadente » (chapitre suivant), est

aussi une expression sans appel pour critiquer une société livrée à la débauche, la prostitution et la corruption avec des airs d'insouciance ; à ce titre le terme « goules » (pages 49), (mot d'origine arabe, féminin pluriel, démons féminin des croyances orientales et ogre en Algérie), « ya leyl yâ ayn » (page 46), chant d'amour plaintif et désolé de la « nuit », de « convoitise » et de « désir » illustre bien le texte.

Chapitre 13

- L'amour désormais au passé est confirmé par l'imparfait : « Je t'aimais » (page 47). Mais s'agit-il ici de l'amour de Badra ou de celui de l'« inconnue » de la taverne ? Il y a équivoque en faveur de la seconde.

- Cependant, la conception de l'amour chez Hassan est bien singulière.

Chapitre 14

- Dans ce chapitre, le plus long (quatre pages), Hassan hais Abou Ali (parce qu'il possède tout, y compris Badra), malgré leur alliance politique, puisqu'il est fait secrétaire de son dirigeant qui lui est cependant préféré par leur cheikh Muaffeq.

- Hassan de retour du Caire, (où il avait rencontré historiquement Nizar, le fatimide, qui l'avait endoctriné), est présenté, par le doyen de l'Université à Khayyam. Ce dédoublement de situation est imposé par l'introduction des passages qui relatent le retour de Hassan d'Egypte.

- Alp Arslan est décrit portant un « burnous noir » offert par « un marabout magrébin » qui se rendait en ... « Chine ».

- Un « juif », « gérant du café Rubis » (encore une pierre précieuse, enjeu en Perse) est introduit aussi dans le texte.

Chapitre 15

- Le voyage initiatique de Hassan en Egypte, à Fostat, où il adhère à un cercle (halqa) de soufis Maghrébins, dans une ambiance de transe, de sabre, d'illusion, de hashish et de bière d'orgeat servie par un jeune homme à l'assistance submergée.
- Hassan est guidé par la divinité.

Chapitre 16

- Hassan passe à l'action. Il agit de nuit. Il part « maîtriser l'heure... », le temps et l'espace, l'histoire, en homme providentiel.
- A la première personne du singulier, le narrateur marque la durée par des expressions de temps : « des années... ».

Chapitre 17

- Ce chapitre évoque la montée de l'intégrisme (aussi bien en Algérie à l'époque, qu'en Iran en Afghanistan et ailleurs qui ont certainement fait l'objet d'un intérêt particulier de la part de l'auteur) : Les assassins passent à l'action. Il ne sont ni de simples délinquants ni des malades. Par ailleurs une série d'activités diplomatiques est évoquée, « Sévérité, honnêteté, responsabilité », rappelant le slogan très cher au pouvoir algérien de l'époque : « compétence, intégrité, engagement ».
- « Mongolistan » (nom du pays des Mongols), inventé par l'auteur, pour localiser ce peuple. Le suffixe « stan » (pays en persan) le situe en Asie centrale dans l'espace indo-européen, mais indéterminé dans la fiction du roman, au même titre que « Mongol ». L'« ambassadeur de Moscovie » est considéré sympathiquement d'Alp-Arslan, son soutien peut-être.
- Mais qui sont les Mongols ? Eux-mêmes dans le contexte de la Perse, et toute menace extérieure d'invasion quant il s'agit de l'époque contemporaine.

Chapitre 18

- Invité par Hassan à Alamout, Khayyam est reçu par Kahir, le lieutenant assujéti du premier.
- Le paysage de désolation, l'austérité de la forteresse d'Alamout, rappellent les monastères de Najrân, ville et lieu désertique aride, d'Arabie, au Nord du Yémen, (influencé par les Perses). Ces descriptions sont probablement nourries par la géographie de la steppe de l'Est algérien et de la région des Aurès.

Chapitre 19

- Kahir, (oppresseur, tyrannique), est dans ce cas, adjectif et nom propre, de l'adjoint soumis de Hassan, qui reçoit Khayyam : « Nous éclatâmes de rire, comme au beau vieux temps », est écrit de manière théâtrale, une situation tout-à-fait loufoque, dans un sinistre endroit, entre deux personnages que rien, finalement, ne réunit, même la discussion.
- Hassan est convaincu d'être l'« Unique », Dieu.
- Les versets coraniques mentionnés mettent en valeur la solennité du moment et de l'endroit rappelé par l'origine persane du maqâm nahawand (page 63), mode mineur, joué en Orient.

Chapitre 20

- La mystique et la politique fusionnent : Hassan à la tête de la Secte par la force et le sang, même si le contraire est raconté: Il impose des règles, une hiérarchie, l'allégeance et le serment : « Dieux et Grand » (page 65), et s'autoproclame « Imam », (Messie, Mahdi, pour les Ismaéliens). Guide.
- La fantasmagorie est au paroxysme : « certain virent dans les airs Hassan chevauchant la jument Bouraq », (qui rappelle le cheval ailé, Pégase de la mythologie), la monture du Prophète.
- Le narrateur-Khayyam raconte l'histoire de l'intérieur, en témoin.

Chapitre 21

- « La solitude » de Khayyam « devenait trop violente ». Fallait-il alors s'organiser ? cette situation exprime bien sa passivité et sa volonté d'agir, alors que Badra, qui « ne le supporte pas » (page 67) « avait essayé de l'aider, en lui conseillant les actes nécessaires ».

- « Les filles enterrées vivantes » renvoient à un texte coranique.

Chapitre 22

- Khayyam vécu « une expérience malade du sexe » à travers « plusieurs aventures amoureuses ».

- Khayyam, « socialement classable » (page 70), (un concept de théorie des sciences sociales modernes) épouse « une inconnue », mais reconnaissable à son appartenance : elle est « la fille de l'associé de son père » dont il porte le nom, Khayyam, (fabricant de tente, artisan-tisserand).

- Badra persiste par sa présence, réclamant l'amour, désespérément (page 69) Khayyam se rappelle, par nostalgie, leur première rencontre « un jour de pluie » : Ils s'aimaient avec intensité, Khayyam en était déchainé mais Badra le lui reprocha. Il la quitte.

- Ce chapitre, dans lequel Khayyam flaire la mort de Hassan et se sépare de Badra est un moment de rupture impérieuse.

Chapitre 23

- Khayyam dont le narrateur se démarque, « parut perplexe » « que la beauté de la nature seule ne déclencha pas l'émotion » comme « s'étonnait » Abou Ali.

- Des réflexions d'esthétique sont énoncées, au début de ce chapitre.

- Khayyam est tourmenté et l'auteur (le narrateur) le décrit ainsi tout le long de ce chapitre dans lequel de nouvelles choses, de nouveaux lieux et personnages réels,

légendaires et de fiction sont incrustés ou devinés pour cristalliser les événements : « Sindbad le marin » « rencontré », « dans les entrepôts de la ville », un port, sans doute ; « un brahmane de Calcutta », mégapole portuaire de l'Inde ; le « café de la Marine à Bassora », (page 72). Et « le chaman chagrin », « Les échansons », « taverne », « bain », « la salle enfumée », « le garçon », « le vin », (page 73). L'histoire, dans ce contexte, est à un stade de conte, quasi-irréelle.

- Mais, en tous cas, le personnage imaginé Khayyam, à ce chapitre comme dans tout le roman, ne correspond que dans les grands traits au poète des Quatrains ayant certainement une personnalité plus sérieuse, même non conformiste, sereine et, sans fatalisme, prenant en dérision les personnes de son temps, leur orgueil et leur vanité, face au déterminisme historique implacable.

Chapitre 24

- Dans ce chapitre unique par son contenu, Tengour fait une description importante sur des faits qui datent de la Révolution française. Il critique le rédacteur du Journal des Débats : l'écrivain : « honnête homme » est réfuté. C'est « l'homme de génie » qu'il (l'auteur) veut dans l'écrivain », à l'instar, peut-être (ce n'est pas établi clairement dans le texte), des écrivains célèbres du XVIIIe siècle, en France, dont il prend indirectement le parti. Tengour cite Gresset, contre « Les Geoffroy et les Joulots des Débats » (page 70) et les remet sévèrement en question, à cause de leurs positions, surtout pendant la Révolution française, hostiles à « Diderot, Rousseau, d'Alembert » (qui, parmi d'autres savants, écrivains et philosophes révolutionnaires, étaient l'âme des transformations historiques sans précédent, en France et dans le monde). L'auteur les qualifie « d'Ostrogoths » (du nom d'un peuple barbare d'Europe, terme utilisé ici péjorativement et au figuré pour les traiter d'impolis, d'ignorants...) et marque ainsi sa propre position, vis-à-vis des libéraux, même modérés.

- L'auteur réactualise les idées des Lumières.

- « L'école fondamentale » algérienne est critiquée aussi, sévèrement, à raison.

Chapitre 25

- Ce chapitre rappelle l'amour de Badra qui reproche à Khayyam son attitude (page 77). Il est inspiré de la période du service national de Tengour, et évoque, avec bienveillance, « une vieille azerbaïdjanaise » qui préparait ses repas (pages 78) : une femme Chaouïa, peut-être.
- Les versets coraniques mettant en garde contre les poètes, car craints.
- « Les Assassins et les Mongols » «étaient le prétexte à un état de siège permanent ».
- « al-Hallaj crucifié », sur instigation de Chaghab (Trouble), l'épouse du Calife.
- Il est nécessaire de « s'engager ».

Chapitre 26

- Dans ce chapitre Nizam occupe le centre du système des relations des personnages, comme il a le pouvoir, et s'attachant à Alp Arslan, a aussi Badra, dont il « avait » l'amour, la possédait comme un avantage « sur ses deux frères », Hassan, destiné pourtant à « le tuer » et, Omar résolu à « laisser les jours fossoyeurs ».
- Les personnages sont décrits dans leur fort intérieur, à l'intérieur de leurs êtres, faisant abstraction du contexte espace-temps qu'ils incarnent mais qualifié de « ... jours fossoyeurs », ce qui dénote la conscience pour Omar de se démarquer d'événements négatifs dont le changement allait aboutir à « l'effondrement de l'empire » (page 80).

Chapitre 27

- En effet, l'expression des « Etats créés » (page 82) confirme que l'empire a disparu mais que « les Mongols aux frontières » menaçaient toujours à un moment où « al-Ghazali était la parure du siècle » (page 82) (du point de vue sunnite).
- L' « intolérance », en lettres capitales (page 82 toujours) était, cependant extrême, mais al-Ghazali a pourtant, dénoncé « des sectes meurtrières et sourdes », et s'est

attaqué aussi - c'est un fait historique - au rationalisme, auquel Omar Khayyam souscrivait au fond par sa tendance philosophique générale, décelable dans *le Vieux de la montagne*.

Chapitre 28

- Si dans la plupart des chapitres du roman, les scènes se passent dans des lieux réels cités ou représentés, par transposition, par emprunt etc., et à des moments relatifs, c'est dans ce chapitre précisément (et dans le chapitre suivants) que l'histoire se déroule à « Nishapoor » (à Constantine, par simple déduction à partir du texte même). Le printemps à Constantine donc, est décrit avec poésie. Il y est, autant qu'à Nishapoor, réellement merveilleux, et même si la vie y semblait dure pour l'auteur-narrateur et pour sa doublure, Omar Khayyam, (épris autant que lui de nature et de beauté tout attentionné qu'il était à l'Univers, aux étoiles, aux saisons, au mouvement ; porté sur l'amour, la pensée, la science, la justice, la vie ...) il y prêtait certainement attention.

- Le printemps est réellement célébré à Constantine (et en Perse / Iran) comme il est écrit dans ce bref passage du roman, rappelant, peut être, cette saison éphémère qui donne un répit à sa population qui aime, malgré tout, la vie ... Le printemps, est la saison de l'amour.

- « Nishapoor » veut dire « ville du soleil ». Constantine : que « sa brique séchée des murs éclataient de lumières », ne pouvait attirer qu'un Tengour plasticien, sensible à la couleur.

Chapitre 29

- L'été à Nishapoor (Constantine) est très chaud.

- Une épidémie de Choléra fait rage. La véritable épidémie (du choléra et d'autres pathologies) avait été endiguée, à l'époque et bien avant même, par une action de prophylaxie et de vaccination sans précédent.

- « Le siroco » y est fréquent. Et c'est la saison des mariages.

- « Le Hamma » (page 84) (l'article (le déterminant) est en français dans le texte) est, en effet, un village à côté de Constantine, mais à seulement dix km au lieu des « vingt », mentionnés, peut-être pour rester dans l'indétermination des éléments corolaires dans l'écrit au profit de l'essentiel amplement raconté. C'en est ainsi dans l'ensemble du roman pour préserver le récit.

Chapitre 30

- Si le printemps à Nishapoor (Constantine) émerveille, (chapitre 28), l'été étouffe (chapitre 29), alors que pour « l'autonome » qui « ne se remarquait pas » (page 85), l'auteur n'écrit que quelques mots, pour décrire ensuite l'hiver et son froid, l'arrêt de toute activité à cause de la neige, la boue dans laquelle « on pataugeait », ... mais surtout la tristesse de « la vie quotidienne ».

- Ces trois chapitres réservés exclusivement aux quatre saisons, nuancées, à Nishapoor (Constantine) ne laissent, en plus de leurs brièvetés, aucune place aux événements, aux sites, lieux, villes et autres espaces, ni aux personnages habituels du roman, mais révèlent en quelques paragraphes, simples et directes :

1- La beauté du printemps (les habitudes festives des familles constantinoises, les fleurs cueillies, les gâteaux, prisés par les enfants, les jeunes filles amoureuses, les cultes originaux).

2- La canicule de l'été (la chaleur hostile, « la villégiature » des « vieilles familles citadines », les mariages, la fantasia, la sorcellerie, les épidémies dont l'ampleur est exagérée.

3- Ainsi que la discrétion de l'automne (peut-être à cause du « manque d'arbres » s'interroge l'auteur au début du chapitre 30).

4- Et enfin, la rigueur de l'hiver.

- Dans ces chapitres l'auteur résume les milieux naturel et humain à Nishapoor / Constantine, le cycle des saisons (que Omar Khayyam aurait certainement

apprécié), de manière quasi-intemporelle, entre clémence et rigueur, joie et tristesse, comme partout ailleurs.

Chapitre 31

- « Je » ne suis pas heureux... » (page 86) : l'auteur emploie ce pronom pour parler, pour suggérer, pour s'adresser à soi-même et se faire un mea-culpa au sujet du silence et de la conformité : « me conformer à une image, un chromo jauni. » (page 86) ; mais aussi et surtout pour s'adresser à une deuxième personne citée par son pronom, un « tu » équivoque, car renvoyant à la fois à l'auteur-narrateur se prenant pour Khayyam (en se comparant en même temps à lui), (« Khayyam ne supportait pas toujours le vide... » (page 86) et, ce qui pourrait être une « illusion mais espéré tellement, recherché : « un lecteur », ou, tout lecteur qui brise le miroir... » et « s 'interroge ».

- Le « Je », pronom renforcé par le « m' », et le « me » déterminants pronominaux exprimant l'état d'une personne déstabilisée au mode passif approprié ici, se démarque « de tout le monde » qui est ce même « nous sommes dressés au mensonge... » et s'allie (page 87) avec « t' », ce lecteur, cet autre, qui le rejoint et est introduit dans son « rêve » (page 87) de poète pour apprendre « à voir ensemble l'étrange évidence », et finalement s'associer : « ...associons-nous ! » est plus qu'une simple phrase. Elle est une résolution, un cri, un appel. Là l'écriture sert le mouvement de la réalité et de la pensée et y exprime l'essence de l'histoire, la conscience.

Chapitre 32

- Nizam al-Mulk a été assassiné par Hassan.

- Badra vivait avec lui « dans le calme », mais, « avait failli mourir » (un verbe composé, et au plus-que-parfait, pour exprimer un temps déjà suffisamment éloigné dans le passé), elle, dont le corps ne frémissait plus », insensible et frigide, avait eu, avec lui, deux filles Haçna et Drifa, aux prénoms évocateurs de beauté, de séduction et de grâce pour la première, de pudeur, de bienveillance et de politesse, pour la

seconde. De futurs courtisanes. Ainsi sous la tutelle de leur oncle », « dans la court », leur destin est scellé, surtout après le retrait mystique de leur mère dans la campagne de Chiraz, une autre belle ville de Perse. Le pouvoir a changé de mains.

- Durant ce temps de trouble et de changements sociaux et politiques, exprimés par l'auteur dans le devenir particulier des principaux personnages et en en introduisant d'autres, Khayyam travaillait beaucoup et incarnait le leitmotiv de l'amour : « je t'aimais », « je t'aimerais » (page 88).

Chapitre 33

- Seule la liberté séduisait Khayyam. « La conduite des assassins (avec « a » minuscule) était impopulaire. Ils sont complètement soumis à la volonté de Hassan: « Nous sommes le cadavre et tu es celui qui lave » (page 90) est un proverbe typiquement algérien. Il exprime l'absolue soumission.

- « La conduite des Assassins » (avec « A » majuscule) mettait Khayyam mal à l'aise.

Chapitre 34

- « L'assassinat de Nizam al-Mulk, une des cause de brisement » (page 91). Cet assassinat est un des principaux faits du récit, le centre de convergence et, un des éléments historiques les plus évidents.

- Khayyam a de l'attachement pour Nishapoor.

- L'expression de Tengour « je t'aimerais » (page 91) est systématiquement repris dans ces derniers chapitres, une série de parties, brèves, impératives, assez variées comprenant des faits nouveaux, des situations importantes et décisives, que la force et la vérité de cet amour marque définitivement.

- Khayyam est sollicité de Murvie (ville du Sud de l'Espagne) à Kyoto (ville du centre de Honshu au Japon dont elle était la capitale).

- Le nom de Khayyam est alterné avec son prénom Omar. Ce jeu de noms est propre à Omar Khayyam même, l'auteur des Quatrains.

Chapitre 35

- « Kahir est venu » annoncer laconiquement à Khayyam « la mort de Hassan ».

- Mais « l'Ordre devait continuer sous la direction du conseil ... » pour « préparer le triomphe final », la prise du pouvoir et l'instauration d'une théocratie par la Secte.

- Son « occultation » fut annoncée, alors que Kahir avait enterré Hassan dans le « verger » (une image du paradis) du château et déclara à Khayyam qu'il allait lui aussi mourir.

Chapitre 36

- C'est le premier très bref chapitre, sept lignes dans lesquels l'auteur constate que « la mort précipitait les événements » alors qu'il, (Khayyam) répondait à « l'invitation d'un groupe de jeunes poètes » de Bagdad (la capitale) où « le nouveau calife » semble aimer les arts et la culture.

- Le mot « groupe » ici concrétisait-il le « ... associations-nous »? Apparemment.

Chapitre 37

- A Bagdad le talent de Khayyam poète est apprécié (alors qu'à Nishapoor sa vie « était blanche »).

- Il n'osa pas aborder une jeune fille qui « lui rappela Badra ».

- Encore ce leitmotiv irrépressible, ultime : « Je t'aimerais toujours » (page 95) et tout simplement « je t'aimerais » (page 95).

Chapitre 38

- Ce chapitre, le plus long de la dernière partie du roman (un peu plus de trois pages, alors que le plus long, le chapitre 14, est fait de quatre), ce chapitre donc, devrait s'intituler tristement « la mort de Khayyam ». Un passage pathétique que les

nécessités du résumé exigent d'en montrer, en bref, le contenu : Omar le poète, du début de ce chapitre, devient vite Khayyam le scientifique qui rentre dans sa chambre au milieu de ses livres, cartes, longue-vue, logarithme et constantes. Il était « debout . Raide. Les yeux fermés ». De retour de Baghdad (la capitale) à Nishapoor (Constantine) il se précipita dans la mort en déclarant sans cesse son amour de Badra, (Badra, féminin de « Badr », « pleine lune »), qui éclaire les nuits en reflétant la lumière du Soleil : « je t'aimerais » (page 97), et (page 98) : « je t'ai... » et s'endormit, malade, et encore : « je n'ai jamais su » sans terminer sa phrase, et « toujours » « je t'aimerais toujours je t'aimerais » (page 99).

Chapitre 39

- Ce chapitre est le dernier et le plus court (quatre lignes). Expéditif, il achève le roman comme se termine un conte : « Il était une fois à Nishapoor Hassan as-Sabbah ; Abou Ali Nizam al-Mulk et Omar Khayyam. Badra « songeuse et seule captait le souvenir d'objets égarés dans la soudaine extase ». (Contenu intégral de ce chapitre) .

- Une fin tragique, des héros morts, des empires perdus, des « objets égarés », des voies opprimées, et l'extase mystique d'une femme « seule », alors que l'histoire continue, supposée se dérouler avec les autres protagonistes, pour vivre de semblables contradictions à un autre niveau exacerbé d'affrontements nihilistes dont les éléments essentiels apparaissent avec des prémisses et selon une prospective que la lecture attentive de ce roman, *Le Vieux de la montagne*, de Habib Tengour, permet clairement, de déduire, non comme fatalité mais comme accomplissements nécessaires de volontés individuelles et de groupes, déterminant par leurs actes leur destin historique nécessaire.

- Auraient survécus aux principaux personnages : un « Ordre » d'assassins, crée par Hassan as-Sabbah, un « Empire » incertain menacé par les « Mongols » et les « Assassins », les acquis de la science réalisés par « Khayyam » et son ultime appel d'amour, pour « Badra », délirante à la fin de sa vie.

Au sujet de la préface

« La préface auctoriale originale (écrite par l'auteur au moment de la première parution du livre), préface la plus fréquente, s'acquitte de ce rôle en remplissant deux fonctions: l'incitation, à la lecture et la programmation de la lecture. Il s'agit d'expliquer au lecteur pourquoi et comment il doit lire »¹⁴

La préface de *Le Vieux de la Montagne* ne contient aucune indication qui montre son rôle directement par rapport au texte, car l'auteur introduit son roman en presque trois pages en le regardant à distance, au lieu de parler de ce qu'il raconte, l'expliquer à partir de son contexte et analyser les conditions historiques et sociales qui l'ont produit à partir de son point de vue.

D'emblée, Habib Tengour affirme, dans la ... préface de son roman, *Le Vieux de la montagne*, qu'« un texte ne s'embarrasse guère d'une préface » (page 9). Il s'en remet au lecteur disposé et averti et précise que « chacun se débrouille avec les moyens accumulés et en matière d'accumulation, une classe est passé maître » (ou maîtresse ?).

L'auteur, en ne préfaçant pas son œuvre, bouscule les usages et dénonce le blocage. Sans prétendre posséder la science il déclare obéir à ses choix : « ... J'ai mes amours et mes aversions. ».

Tengour réfute le goût populaire et désigne ses détracteurs du pronom « on » (p 10) impersonnel.

Lorsqu'il évoque la démocratie c'est pour suggérer son imperfection populiste. Que de prétention : « Nous n'avons pas de censure... », « ... nous avons le meilleur vin. », « Les plus belles filles (elles le sont toutes) désertent le rivage humide du regard mâle... », et, avec désinvolture, «... nous sommes imaginatifs... ».

¹⁴ Jouve. Vincent. Poétique du roman. Edition Armand Colin (deuxième édition). Paris. 2005. P 13.

« ...nos cousins » fait allusion aux Juifs, premiers monothéistes et, « un corbeau séditieux » de la légende selon laquelle cet oiseau aurait fait l'erreur de réserver les bienfaits aux Nazaréens (les Chrétiens) et d'accabler les Musulmans avec toute sorte de fléaux.

Enfin (page 11), Tengour déclare aimer « ... les amoureux... » et répugne les villes tristes et rejette les « conjectures stérilisantes... » et l'indifférence. Il déclare aussi avoir « une attention particulière pour cette remarque si souvent proférée: « toi, tu cherches trop à comprendre ! ».

« Le drame » conclue t-il « est que nous n'osons pas comprendre ce qui nous arrive » et termine, en réaffirmant sa vocation : « la poésie n'est certainement pas la voie unique mais c'est la seule issue », « à mon sens » précise t-il.

Cette préface signé le 3 octobre 1981, est *Le Vieux de la montagne* comprimé, en germe : « L'auteur y proclame le texte « libre », s'en démarque sans narcissisme et y appelle le lecteur concerné. Il y condense une critique de la société suffisante et un régime politique autoritaire et vain, une idéologie aliénante, religieuse et oppressive, la déshumanisation des rapports et leur brutalité, ...

L'auteur n'omet pas d'y introduire ses choix et proclamer son essence, la poésie, et sa raison d'être.

Quelques repères

Cette brève chronologie permet, en s'y référant, de situer les éléments du texte étudié. *Le Vieux de la montagne* ne mentionne pas forcément les dates et faits qu'elle contient seulement à titre indicatif :

507 avant notre ère : Première constitution démocratique (à Athènes).

409 (av. n. è) : Victoire des Grecs sur les Perses à Marathon.

750 : les Omeyyades de Damas (642-750) sont détrônés par une autre dynastie arabe, les Abbassides de Bagdad.

750-762 : Les Abbassides fondent Bagdad.

820 au Xe siècle : Ubaïd Allah al-Mahdi fonde la dynastie des Fatimides en Afrique du Nord.

969-1171 : Règne des Fatimides en Egypte.

1040 : Naissance de Omar Khayyam, à Nishapoor.

1054 : Schisme d'Orient ; naissance de la religion Orthodoxe.

1055 : Les Turcs Seldjoukides prennent Bagdad.

1076 : Les Seldjoukides prennent Jérusalem.

1083 : Les Almoravides maîtres du Maghreb-occidental (el-Maghreb el-aqsa).

1095 : Première Croisade.

1096-1099 : Prise de Jérusalem par les Croisés, Royaume latin de Jérusalem.

1095-1291 : Huit croisades, pour « reconquérir » Jérusalem et la Palestine.

1124 : Mort de Hassan as-Sabbah à Alamout.

1125 : Mort de Khayyam.

1171 : Fin du règne des Fatimides en Egypte.

1117-1193 : Reprise de Jérusalem par les musulmans (Saladin, 1187).

1167 : Naissance de Gengis Khan.

1204 : Pillage de Constantinople par les Croisés de la quatrième Croisades.

1212 : Défaite des musulmans face aux Espagnols à Las Navas de Tolosa.

1206-1227 : Fondation de l'Empire des Mongols par Gengis Khan.

1291 : Destruction du Royaume latin de Jérusalem par les Mamelouks.

1401 : Timur Lang prend Bagdad.

1453 : Les Turcs Otomans prennent Alger.

1789 : La Révolution française (14 juillet 1789, prise de la Bastille).

1971 : Lancement de la Révolution Agraire en Algérie.

1978 : Mort de H. Boumediene, à Alger, après une brusque maladie.

820 au XVe siècle, en Perse :

Dynasties iraniennes

820-873 : Tahirides.

873-902 : Safarides.

873-999 : Samânides.

932-1055 : Bouwayhides.

Turcs seldjoukides

1055 au XIIIe siècle.

Mongols

XIII-XVe siècle.

Contexte géographique et historique

I- Le contexte géographique et historique du roman

L'espace est l'une des dimensions à analyser dans une œuvre littéraire. C'est le lieu où se déroulent les événements historiques. Sa représentation dans le roman au même titre que celle du temps, des personnages... aide à comprendre la conception du texte et son rapport avec la réalité et l'imaginaire.

A- L'espace dans *le Vieux de la montagne*, entre la réalité sociale et la fiction romanesque

Le support géographique sur lequel évoluent les événements du roman, dans un certain ordre, peut informer sur la nature du texte, et son substrat culturel, en l'occurrence dans le cas du roman historique *Le Vieux de la montagne*.

Dans le roman, objet d'étude de ce mémoire, l'espace et le temps sont dilués dans le système de la narration, qui superpose les lieux et enchaîne les événements de l'histoire selon une chronologie imprécise, soumise à une logique interne conçue par la fusion de la réalité avec la fiction.

Ce chapitre, étudie la dimension géographique et historique des villes et endroits cités dans *Le Vieux de la montagne*, dans le but de découvrir leur importance par rapport au récit et le déroulement des événements historiques et fictionnels. Habib Tengour fait, dans le texte, un mouvement incessant entre des lieux et des époques éloignés, et explore l'Histoire de manière romanesque intelligible, quant aux éléments de la fiction et les constantes de la réalité, ce qui donne au roman sa valeur historique, en plus d'une esthétique littéraire poétique.

1- Projection de l'espace et du temps

Dans *Le Vieux de la montagne*, comme l'explique la critique allemande Régina Keil-Segawe:

« L'«ailleurs» vise l'«ici»: le déplacement spatio-temporel (vers des espaces mythiques ou légendaires) doit se lire comme une forme de projection identitaire, une sorte de «Lettres persanes» à l'algérienne... Et c'est grâce à cette technique de recyclage, de zapping à travers les époques et espaces, civilisations et continents, que Tengour gagne deux paris : le premier, c'est que ses textes ne vieillissent pas mais permettent, à la lumière des événements qui passent, de multiples lectures et relectures ; le deuxième, intimement lié au premier, c'est que Tengour, tout en critiquant (ou)vertement- pour qui sait lire entre les lignes- la politique du jour de son pays, contourne le risque de se voir instrumentalisé. »¹⁵

Cette technique narrative qui consiste à réactualiser le passé dans le présent, donne l'impression, dans beaucoup de fragment, que les événements du roman se racontent instantanément, juste au moment où ils se passent, malgré leur déroulement à des époques antérieures.

A l'exemple de la légende du serment de Omar Khayyam, Hassan as-Sabbah et Nizam al-Mulk, quand ils étaient tous les trois étudiants à l'Université de Nishapoor, il y a des siècles, semble réadaptée dans *Le Vieux de la montagne* pour le contexte contemporain quelque part à « la place des Martyrs », dans une petite « gargote » à Alger, banalise et désacralise le mythe du serment de l'amitié entre les principaux personnages du roman, dans une caricature du Graal (« un gobelet », p 15).

2- Itinéraire personnel et genèse de *Le Vieux de la montagne* :

Habib Tengour a écrit son premier roman *Le Vieux de la montagne* dans une période de l'histoire contemporaine de l'Algérie, au moment où il passait son « service national » à Barika et enseignait à l'Université de Constantine dans les années soixante-dix, du XXe

¹⁵ KEIL-SAGAWA. Regina. *L'exil est un fauteuil en simili-cuir... une parole qui n'a jamais vu le jour : Formes et figures de l'écriture migratoire dans l'œuvre de Habib Tengour.* (Extrait des Actes du colloque « Paroles déplacées », Lyon, mars 2003, publié dans : *Echanges et mutations des modèles littéraires entre Europe et Algérie*. Sous la direction de Charles Bonn L'Harmattan. La France. 2004. p 71. In <http://www.limag.refer.org/>

siècle, il a vécu, lui aussi, les bouleversements sociopolitiques et la montée de l'obscurantisme et de l'intégrisme, et une violence basée sur le fanatisme religieux et la quête du pouvoir, un des sujets de fond du roman.

Habib Tengour a découvert Omar Khayyâm, comme poète, à la fois célèbre et méconnue, probablement à travers la lecture des Quatrains, ce qui a inspiré son imagination portée sur la culture orientale, et l'a détourné de l'idée d'écrire sur la vie d'Ibn Zaïdoun, le poète arabe, vers l'histoire de Omar Khayyam et *Le Vieux de la montagne* :

*« Quand j'ai commencé «Le Vieux de la Montagne», je voulais travailler sur Ibn Zaïdoun et la Chute de Séville. Je me suis documenté sur ce poète et sur son œuvre. Cela n'allait pas. Je suis donc passé à Omar Khayyâm. »*¹⁶

Enfant, Tengour a été influencé par la culture universelle, notamment les contes légendaires et films historiques (Ulysse, Gengis Khan et d'autres) qui ont marqué son écriture dès *Tapapakitague*, son premier écrit (1976) :

*« Si je devais essayer de trouver l'impulsion première de tous mes écrits, il faudrait remonter à ces impressions d'enfance, toutes liées au cinéma. Tapapakitague, c'est le film **Ulysse**, **Le Vieux de la Montagne**, celui sur **Omar Khayyâm** et **Sultan Galiév** celui sur **Gengis Khan**. »*¹⁷

3- Le contexte géographique du roman

La narration chez Tengour est bouleversée par le voyage imaginaire entre les sociétés, le présent et le passé, et dans des lieux de référence et des moments que l'auteur a vécu personnellement en France et en Algérie.

Le roman commence donc en France, la terre d'immigration et continue dans des villes algériennes : Mostaganem, Alger et Constantine et de là vers les lieux légendaires dans le roman mais concret dans la réalité : Nishapoor, Alamout, Bagdad ...et d'autres espaces de rêve au Moyen-Orient ou irréel (Mongolistan), qui représentent chacun une dimension symbolique de la réalité.

¹⁶ YELLES, Mourad. *Habib Tengour, L'Arc et la Lyre*. Alger : Casbah Edition. 2006. p 48.

¹⁷ Ibid. p 27.

4- La présence de la France dans le roman

La France est un espace sous-jacent dans *Le Vieux de la montagne*. Tengour, qui « *Ne rentre au pays que pour les vacances, s'interroge, en vue d'un retour possible, sur l'avenir de l'Algérie* »¹⁸

Cet « ailleurs » vise, selon la critique allemande Regina Keil-Segawe l'« ici », c'est-à-dire l'espace réel et concret, représenté dans plusieurs parties du roman par la présence référentielle de la France.

Ce qui renforce chez le narrateur, les sentiments de nostalgie et d'enthousiasme, un malaise qui motive son voyage fictionnel en Perse médiévale, inspiré de rues et quartiers qui permettent la réactualisation des atmosphères :

*« Habib Tengour est probablement, l'auteur chez lequel la dialectique Occident-Orient est posée et développée avec le plus de liberté et de véhémence. Élaboré de longue date entre les deux rives de la Méditerranée, son œuvre a très tôt choisi d'interpeller une certaine mémoire collective »*¹⁹

A travers l'évocation de lieux situés en France (« le canal de l'Ourq ») dans *Le Vieux de la montagne*, Tengour ne cherche pas à démontrer cette dialectique, parce qu'il sépare ses lieux de leur aspect occidental, et il n'y garde que les indices de la présence du Maghreb, dénomination médiévale réactualisée.

a- La banlieue et le quartier maghrébin, une figure d'Alamout

Paradoxalement, ce roman qui révèle minutieusement les particularités géographiques et culturelles de chacun de ses espaces, vide les lieux français de leur âme, en n'en représente que les aspects qui mettent en valeur la présence maghrébine, dans des quartiers de la région parisienne, par des descriptions qui ignorent son ambiance européenne:

« ...À l'aube, ils erraient dans la banlieue de Nishapoor près de la Porte Neuve. Le café de la jeunesse ouvrait à l'Appel, disposait une longue banquette branlante

¹⁸ KEIL-SAGAWÉ. Regina. Ibid. p 71.

¹⁹ BONN. Charles. *Echanges et mutations des modèles littéraires entre Europe et Algérie*. Edition l'Harmattan. France.2003.

contre le mur. Dans sa boutique exigüe, entre la mosquée et le café, le Tunisiens trônait devant sa pâte dans l'ocre de la lampe à carbure.» (p 15)

Dans ce fragment, l'auteur traduit ses impressions et donne le nom d' «Alamout » à un quartier en chantier à côté du canal de l'Ourcq (Ourq dans le texte), en allant et jusqu'à Paris:

« La première rue à la sortie du canal de l'Ourcq menait à Alamout, un quartier en démolition [...]. La rue était un chantier difficile d'accès et je m'étonnais qu'elle fût habitée [...] Réticence d'une atmosphère traquée. Il n'y avait que des terrassiers maghrébins qui quittaient le chantier à cinq heures du soir laissant une tristesse à la rue qui les premiers temps me donnait une légère nausée- l'invité qui pénètre la chambre d'hôtel de travailleurs immigrés ressent bien ce haut le cœur qu'il masque gauchement à ses hôtes. » (p 13)

Dans le roman, Paris symbolise aussi le relâchement : c'est dans l'une de ses banlieues que les trois amis Omar, Hassan et Abou Ali s'adonnent excessivement au vin et au plaisir sexuel :

« Ils se rendirent dans un bordel du quartier des Ciseleurs et jouirent (à la vérité une éjaculation comme le rasoir, Aaa) de la même femme qu'ils choisirent sur un coup de dés. » (p 15)

Paris dans *Le Vieux de la montagne*, n'est qu'une escale entre les espaces réels représentés concrètement ou par les souvenirs de l'auteur sur l'Algérie, et les emplacements du rêve persan porté par l'Histoire.

La banlieue parisienne magrébine est une image d' « Alamout », la ville en ruine, qui grouille d'idées explosives sur la politique, la religion, la société, le pouvoir et les assassinats etc. et dans laquelle Hassan as-Sabbah se réincarne et d'où le narrateur Khayyâm / Tengour, qui refuse la doctrine meurtrière de Hassan as-Sabah et ses interprétations extrémistes de la religion, décide de partir pour revenir à Nishapoor qui se révèle être Constantine:

« Je quittai Alamout en prétextant mon désaccord avec Hassan que j'aimais. J'avais peur sans oser l'avouer. » (p 22)

Bien qu'il ne soit pas linéaire, le récit de *Le Vieux de la montagne* a un certain ordre chronologique, qui préserve l'agencement narratif en ce qui concerne le voyage perpétuel du narrateur / auteur entre les villes : Paris / Constantine, Alamout / Nishapoor, Paris (France) / Alamout (Perse), Nishapoor (Perse) / Constantine (Algérie).

b- Alamout-bar, un lieu d'expression libre tragi-comique

« L'Alamout-bar », est un bar maghrébin au cœur d'une banlieue parisienne populaire, qui abrite des immigrés maghrébins de différentes nationalités et représente pour eux un lieu de rassemblement et d'une certaine liberté d'expression, dans une atmosphère chaleureuse plus au moins familière qui console un peu leurs nostalgies :

« Nous commandâmes plusieurs demis au Alamout-bar tenu par un vieil émigré marocain qui nous gavait de cacahuètes salées et de pois chiches au cumin » (p 15)

« Nous fréquentions beaucoup le Alamout-bar. Les tarifs étaient bas et la clientèle distrayante. Le patron nous gâtait. » (p 15)

C'est aussi un lieu de débat sur l'actualité à l'intérieur de « l'Empire », telle que la question de l'invasion Mongol (qui dévastèrent la Perse aux environs de 1206, dirigés par Gengis Khan jusqu'en 1227 et conquirent une grande partie de l'Asie centrale de la Perse (l'Iran), l'Iraq et la Syrie, et créèrent l'un des plus grands empires de l'histoire, au dépend de l'Empire Perse.

« Les habitués du Alamout-bar s'enivraient toujours à la santé des mongols dans la féerie du néon tamisé et l'assurance des plaisanteries coutumières. Griserie du comptoir, liberté !

Comment s'insurger contre la fatalité de l'édifice ?

Le comptoir inondé de vin, hilarité d'une atmosphère engourdie. Ailleurs était sans consistance. » (p 35)

Dans certains fragments, le narrateur décrit des situations qui ressemblent plutôt à des scènes de théâtre dans lesquelles les personnages jouent d'autres rôles que les leurs comme les soirées qui se déroulent à Alamout-bar sous l'effet du vin:

«...Les consommateurs commentaient à voix haute les dernières nouvelles : une invasions imminente des Mongols. La mobilisation générale allait être décrétée et les frontières fermées à toute circulation. Personne ne semblait y croire. C'est plutôt l'objet d'une plaisanterie. Aucun client n'avait vu de Mongols ni pouvait même imaginer leur apparence. » (p 24)

Les Mongols dans ce texte sont d'éventuels envahisseurs étrangers. La peur se transforme en dérision puis en déprime :

« Les piliers du Alamout-bar avaient inventé le jeu du mongol qui consistait en un déguisement : était proclamé gagnant celui qui réussissait l'apparition la plus terrifiante. Pendant plusieurs jours, se produisirent des scènes cocasses et déroutantes. Les beuveries qui suivaient étaient souvent sinistres. » (p 24)

Paris donc, est un espace réel du narrateur pour raconter autrement l'Histoire en laissant paraître ses critiques de l'Algérie:

« Nous avons à nous méfier de la liberté qui était un besoin étranger à notre culture, un modèle importé. Des analyses plus subtiles la présentaient comme dangereuse compte tenu des priorités. » (p 36)

5- L'Algérie, cadre du roman

La réécriture de l'Histoire est loin d'être l'objectif de Tengour dans *Le Vieux de la montagne*. En effet la reproduction et la réactualisation de certains éléments de l'histoire de la Perse médiévale dans le contexte de l'Algérie contemporaine vise l'Algérie elle-même, qui est l'espace réel et référentiel principal du roman, et la scène véridique où se passent des événements importants qui concernent, à la fois, son histoire présente et celle de la Perse au Moyen Age, en insistant particulièrement sur l'intégrisme et l'obscurantisme religieux qui représentent une des principales intrigues, sinon le thème essentiel du roman. Ainsi le pays natal de l'écrivain l'inspire:

« S'il vit en Algérie (l'écrivain algérien), c'est pour écrire de grandes choses. Si l'Algérie ne lui permet pas de les réaliser et s'en sent capable, il doit aller là où il

se réalisera et où il pourra, en fait, rendre service à son pays. On peut être à l'extérieur et se sentir comme au pays»²⁰

Même à l'étranger, Tengour a su garder l'Algérie dans son cœur, ses problèmes et ses crises hantaient ses écrits comme son esprit attaché à des villes et des endroits originaux, à son peuple, qui constituent la référence existentielle de ses textes.

Dans *Le Vieux de la montagne*, l'Algérie est pour l'auteur la terre de la vérité. Elle incarne toutes les choses vraies et concrètes dans ce texte, à la fois réel et quasi-légitime. Tigditt à Mostaganem, où il a vécu son enfance surgit de sa mémoire et figure au troisième chapitre²¹ du roman, pour marquer son importance submergée pour le récit qui se balance continuellement entre la réalité et l'imaginaire. L'ambiance des confréries et des zawiyas de sa ville inspire intelligiblement l'atmosphère soufique du roman.

L'Algérie dans *Le Vieux de la montagne* est évoquée comme un pays de rêve, une terre de souvenir et de songes, dont le narrateur parle avec une certaine distanciation, à travers le personnage d'Omar Khayyâm.

L'Algérie est présente implicitement dans les parties qui parlent de la terre, de la politique et de la société, même dans les extraits où il s'agit de la Perse médiévale, car toutes les images de l'« Empire » font allusion à une situation donnée qui lui est propre :

« Khayyâm se désintéresse du mouvement de l'Empire attentif à sa peine personnelle. Il savait la démission grave. (Les autres n'ont qu'à se lever les autres).» (p 23)

6-Tigditt, le paradis perdu de l'auteur

Tigditt, dans le roman est un espace de souvenir, de belles images de l'enfance de l'auteur. Il est tellement vrai et concret qu'il incarne la réalité, sur laquelle Tengour s'appuie et s'interroge en même temps, en donnant au préalable la réponse à sa question affirmative et polysémique :

« C'est une histoire vraie.

²⁰ YELLES, Mourad. *Habib Tengour, L'Arc et la Lyre*. Alger : Casbah Edition, 2006. p 44.

²¹ Les chapitres (et il y en a 39), dans *Le Vieux de la montagne* ne sont pas numérotés.

Pourquoi m'enserre-t- elle à travers des siècles à revivre dans un rêve désolé ? » (p 20)

Le narrateur se demande avec insistance pourquoi est-il tant pris par cette histoire à être réduit à vouloir l'écrire, alors qu'il en a précédemment donné la réponse par un profond souvenir d'enfance de Tigditt et la tendance à préférer les histoires vraies ?

« (À Tigditt, quand nous étions enfants - pris d'aventure, pressentant la mort au moindre bruit -, un film qui relatait des faits réels était toujours considéré comme un bon film. Une histoire vraie était une garantie de sérieux et de bonne qualité. On pouvait en discuter, peut être même en tirer des réflexions pertinentes. Soif inassouvie des maximes directrices. On savait que le cinéma risquait de sauter pendant la projection...) » (p 20)

Tigditt est citée une seule fois dans le texte, comme un souvenir spontané qui marque le récit par une empreinte sauvegardée précieusement dans la mémoire et l'imagination de l'auteur comme étant l'endroit le plus affectant à Mostaganem:

« Tigditt, c'est le paradis perdu... c'est exactement cela. Le Lieu magique par excellence, l'espace où j'étais en harmonie : ses ruelles, ses petites maisons traditionnelles en pentes d'où l'on voit la mer... »²²

À travers ses souvenirs et ses impressions, enregistrés automatiquement dans sa mémoire d'enfant algérien, en pleine guerre de libération, dans la deuxième moitié des années 50 du XXe siècle, Tengour parle de Tigditt comme une référence existentielle par laquelle il évoque le mysticisme :

« Je suis le Vrai, avait dit al-Hallaj. Et les âmes se brisèrent en un tremblement. La foule était assourdie. Elle exigeait le don, signe mesuré des anciens temps. »
(p 20)

Dans son enfance Tengour aimait beaucoup les films (westerns, historiques, légendaires, mythologiques...) qui montrent des événements grandioses et rendent hommage à des personnages héroïques et mythiques. Dans son plus jeune âge, le cinéma, les contes, la poésie lyrique et soufique avaient forgé son imagination d'écrivain et ont créé chez lui une vision humaniste et universaliste ce qui influencera ses choix littéraires et son écriture.

²² YELLES, Mourad. *Habib Tengour, L'Arc et la Lyre*. Alger : Casbah Edition, 2006. p 56.

Ce brassage culturel est très bien exprimé dans le roman:

« Quand j'étais enfant, j'adorais les contes mais aussi les reconstitutions historiques, les « péplums », les films du Moyen-âge. J'étais fasciné par ces périodes. Cela développe inévitablement l'imagination. »²³

7- Constantine, une nostalgie algérienne

A Constantine, la vision du monde de Habib Tengour s'est approfondie, sa critique s'est précisé et son écriture s'est clarifié. Constantine pour l'auteur représente Nishapoor de Khayyam avec qui il a une relation particulière basée sur sa poésie et sa vision scientifique.

Le narrateur crée volontairement cette confusion entre Nishapoor et Constantine, et est lui-même le double d'Omar Khayyam. A travers cet amalgame il veut attirer l'attention du lecteur sur des situations sociales et politiques, en Algérie, qui ressemblent, d'après lui, à d'autres événements similaires dans la Perse médiévale, pour montrer ensuite que Constantine de la fin des années 70 et du début 80 du XXe siècle, où il avait vécu, porte encore - malgré les développements technologiques et la vie moderne imposé à elle par les exigences historiques - de graves séquelles médiévales identiques presque à celle vécues par la Perse il y a des siècles, puisque les mêmes manifestations et les mêmes conditions de la vie de cette dernière sont toujours là.

« Nous sommes aujourd'hui en plein dans les années 80 et je crois que nous nous enfonçons plus que jamais dans le sous-développement ! D'où justement cette sensation à la fois d'étouffement, de désillusion et d'isolement. »²⁴

La description d'un « bazar » à Nishapoor, mais dont les détails renvoient à Constantine, montre bien cette comparaison:

« Ce matin je me rendis au bazar acheter une paire de sandales. Les visages consternés me confortaient dans mon peu d'envie de civilité. Fermeture. Les gens ne se supportaient pas pendant le mois de ramadan et n'importe quoi était prétexte à querelle.

²³ YELLES, Mourad. *Habib Tengour, L'Arc et la Lyre*. Alger : Casbah Edition, 2006. p 31.

²⁴ Ibid. p 41.

La rue était agressive.

Une lame rouillée.

Pourquoi jeûner quand l'intention n'est pas pure et tous ces masques !...» (p 31)

Cette description d'un bazar²⁵ de Constantine, révèle un hermétisme étouffant dans les rues pendant le mois du ramadan, en utilisant des adjectifs violents pour qualifier cette atmosphère renfermée. L'ambiance de la rue durant ce mois montre l'agressivité au sein de la société, l'hypocrisie dans la pratique du jeûne ou la sanction sévère « des Docteurs » :

« Je ne jeûnais pas, indifférent à la religion, mais n'en laissais rien paraître car les Docteur sanctionnaient sévèrement tout manquement à la loi. L'islam guidait l'Etat. La parole asservie. » (p 31)

Dans l'extrait précédent, le narrateur révèle l'absence de liberté dans la pratique de la religion vis-à-vis de laquelle il est indifférent, en critiquant le fait qu'elle « guidait l'Etat ». Dans le suivant, sa critique devient dérision, les débats futiles de la religion allaient précipiter l'Algérie dans le piège du fanatisme :

« Le grand débat : la réglementation de la taille de la barbe et de la moustache conformément à la Sunna. » (p 31)

La description dans *Le Vieux de la montagne* a un rôle fonctionnel, notamment en ce qui concerne les thèmes sociaux et politiques, qui touchent toujours à trois aspects principaux : la religion, la politique et la science, intimement liés aux trois personnages historiques (en Perse) ou de fiction (dans le roman) mais renvoyant à des personnages archaïques ou modernes, également historiques de l'Algérie contemporaine.

Mais pour l'auteur, Constantine est décrite comme une terre de bonheur et de beauté. Il lui donne le nom de Nishapoor, la ville du soleil levant en persan, pour faire venir la ville de Khayyam dans le contexte actuel, comme il le montre au chapitre 28, relatif au printemps avec des particularités d'Algérie, où cette saison est fêtée comme un événement joyeux. Il fait aussi la description de traditions culinaires algériennes printanières, spéciales pour la saison, connues dans la région de l'Est algérien par le nom de « el bradj » (gâteaux de semoule fourrés de dattes) :

²⁵ Bazar est un nom persan : un lieu publique où se vendent toutes sorte de choses.

« Le printemps à Nishapoor était un événement. Toutes les familles se rendaient aux portes de la ville saluer la verdure. Une accolade de couleurs tendres, fraîcheur. » (p 83)

Bien qu'elle ne soit pas évoquée dans le roman, Constantine (Nishapoor) est très présente dans la narration. Au chapitre 29, l'auteur fait la description d'une très belle région de Constantine « le Hamma », un endroit calme et serein où se rencontrent la nature, les fermes, les vieilles maisons et les sources d'eau avec le côté citadin de la ville :

« Les vieille familles citadines partaient en villégiature dans un village - le Hamma - situé à une vingtaine de kilomètre de la ville où l'eau et l'ombre étaient en abondance. » (p 84)

8- Des espaces particuliers dans le roman

Le canal de l'Ourq, Tigditt, Jérusalem, Nishapoor, Alamout, l'Égypte, Baghdad... représentent le substrat spatial où s'accomplissent intelligiblement les scènes du roman. Des régions, villes et pays figurent aussi dans son cadre narratif de manière particulière car ces espaces sont savamment choisis par l'auteur vue leur importance pour la société en question, ses activités et des événements historiques qui s'y rattachent :

a- Qom :

Qom située au sud de Téhéran, en Iran (ancienne Perse), est l'une des villes saintes du Chiisme, puisque c'est le site où est enterrée la vénérée Fatimah Massoumeh, sœur de l'Imam Reza (789-816). La ville accueille la plus grande *hawza* (école théologique chiite) de l'Iran, qui égale celle de Nadjaf, en Irak. La cité s'est encore développée à l'époque Seldjoukide, mais a été détruite pendant la première vague de l'invasion mongole.

La ville de Baghdad représente dans *Le Vieux de la montagne* le siège du pouvoir sunnite de Nizam al-Mulk, Qom le centre du courant chiite d'Hassan as-Sabbah, et Nishapoor un pôle scientifique.

Le roman l'annonce dès le début :

« Hassan prit un taxi marron pour Qom et Abou Ali le car pour Baghdad. Omar restait à Nishapoor, le lever du jour. » (p 16)

b- Reï :

Rey, Rayy ou Reï dans le texte fut le réceptacle de nombreuses périodes de l'histoire de la Perse et contribua à l'émergence de la culture perse. Elle était située sur le chemin de la Route de la Soie, ce qui contribua à assurer son développement et garantir sa sécurité, parce qu'elle était le centre d'importantes transactions commerciales entre la Perse et le reste du monde avec lequel elle entretenait des relations commerciales, notamment la Chine.

Reï est liée aussi à Hassan as-Sabbah. Citée une seule fois dans le texte, elle lui était associée pour son origine géographique et sociale :

« Hassan Gérait le commerce de son père à Réï. Je le supposais car telle était son intention mais je n'avais aucune nouvelle. » (p 37)

c- Chiraz :

Chiraz (ou Shiraz) est une ville perse, qui a commencé à croître au VII^e siècle. Chez les Iraniens, elle évoque un art de vivre incomparable, et fut le berceau d'une grande civilisation, et la source des deux dynasties perses, Achéménide et Sassanide, comme elle se trouve à proximité d'importants sites historiques de la Perse antique comme Persépolis et Pasargades.

Dans *le Vieux de la montagne*, Chiraz est évoquée principalement par ses miniatures, qui illustraient autrefois les livres de la poésie et qu'on trouve aussi dans *Les Roubâites d'Omar Khayyam* présentées par J.B Nicolas.

« Khayyam dit ce matin le lever du soleil sur Nishapoor avait l'indicible perfection des miniature de Chiraz, j'ai pleuré... » (p 71)

Chiraz est citée comme une référence artistique. En remplaçant Badra, l'unique symbole d'amour dans le texte à Chiraz, l'auteur fait d'elle, à la fin du roman, une femme usée par les hommes et les circonstances qui se replia dans une région de beauté, d'histoire, d'art, de civilisation et de gloires passées.

d- Ispahan

Ispahan est une ville bien irriguée, ce qui offre un contraste très particulier avec les étendues désertiques qui l'entourent.

Ispahan est évoquée par l'élément qui fait sa réputation, son édifice psychiatrique, dans le roman.

« On édifia un asile dans la banlieue d'Ispahan. Les assassins y étaient tenus en observation secrète et soumis à des expérimentations. » (p 57)

Ce fragment renvoie à l'Algérie dans les années 70 et au début des années 80 du XXe siècle, quand des actions intégristes étaient menées, ainsi qu'à la même période avec l'insurrection, nourrie par les chiites qui obligea le Shah d'Iran à quitter le pouvoir et s'exiler...

L'inauguration « d'un Institut de sismologie appliquée » fait penser à une véritable institution scientifique, construite en Algérie dans la période où l'auteur enseignait à l'Université de Constantine et inaugurée par le chef de l'Etat de l'époque.

e- Khorasan

Khorasan est une région. Elle est située au Nord -Est de la Perse (et de l'Iran). Son nom persan signifie « d'Où vient le soleil ». En l'évoquant pour accomplir un arrière - plan historico - légendaire de l'œuvre, l'auteur rappelle la puissance militaire et répressive.

« La révolte paysanne du mois du ramadan ne dépassa pas les frontières du Khorassan nouvellement conquis. » (p 36)

f- Boukhara

Boukhara est une ville du centre sud d'Ouzbékistan. Elle devient au IX^e siècle, la capitale de la dynastie persane des Samanides (875-999). Boukhara est évoquée dans le roman comme une simple province de l'empire Perse.

« Alp Arslan accorde une audience à l'émir de Boukhara » (p 57)

g- Najran

Najran est une ville et une province située dans le Sud de l'Arabie (Saoudite aujourd'hui), le long de la frontière avec le Yémen où l'influence perse est manifeste. Najran signifie en arabe « assoiffé », « sec »,...

Najran est une région aussi aride que sèche. Un endroit particulier, dont les monastères rappellent Alamout de Hassan as-Sabbah.

« Khayyam eut la même impression de tranquillité que lorsqu'il visita les monastère de Najrân. Une atmosphère feutrée de propreté et de sérénité studieuse, un mouvement ordonné. » (p 60)

9- D'autres espaces du roman :

D'autres espaces sont également cités dans le roman : le canal de l'Ourq, l'Université (de Constantine probablement), Fostat, Mangolistan (pays imaginaire correspondant à l'espace conquis par les Mongols en réalité), Bassora etc., et situent des faits et des événements manquant dans le récit.

B- Le cadre historique d'« emprunt » dans Le roman

1- La Perse médiévale :

La Perse médiévale représente le cadre historique et légendaire d'emprunt du roman, une sorte d'arrière plan actif qui rentre en jeu efficacement dans la narration. Elle est même le centre de l'intrigue à partir de laquelle l'auteur tisse le récit de sa propre histoire de l'Algérie contemporaine et d'une région du monde allant de « l'Ourq » à « Alamout ».

Dans *Le Vieux de la montagne*, Habib Tengour a une vision globale qui contient ou suggère des nations, résume l'histoire universelle dans celle d'un peuple, un pays ou dans la vie de quelques individus.

Cette tendance analytique qui lie une vision macroscopique et une autre microscopique plus ou moins déterminée, est une façon de voir le monde objectivement, permettant au narrateur, impliqué automatiquement dans le récit, d'abolir la distance, de dépasser la position du contemplateur et vivre leur réalité avec les personnages.

L'Empire perse médiéval qui constitue principalement le côté fictionnel du roman, fut en réalité l'un des plus puissants empires du monde. Il occupait un vaste territoire.

La Perse englobait tout l'Iran actuel et s'étalait jusqu'en Syrie, en Iraq, sur la mer Caspienne, le Turkménistan, au Golfe (Persique), au Yémen..., les nations et peuples qui s'y sont succédés de l'antiquité à l'époque contemporaine jusqu'au règne actuel de l'Etat islamique en Iran.

2- Un bref historique de la Perse :

Le territoire de la Perse médiévale a connu la succession de plusieurs peuples et civilisations, qui ont laissé des traces profondes et se manifestent à travers une variété de langues et de dialectes dont le persan, appartenant à la famille des langues indo-européennes et dans laquelle Khayyam avait écrit les *Roubaïtes*.

L'histoire de la Perse remonte au paléolithique. Les *Mèdes* (vers le milieu du VIII^e siècle av.) puis *les Achéménides* fondèrent sur les ruines des Mèdes un vaste empire. En 331

avant notre ère Alexandre le Grand envahit l'Empire Achéménide et mit fin à cette grande période.

En **312 av.** **Séleucos**, gouverneur grec de Babylone, fonda *la dynastie séleucide*.

Vinrent **les Parthes** en 248, un groupe nomade issu du nord de l'Iran sous la conduite d'Arsacides Ier, envahirent le territoire contrôlé par *les Séleucide*.

L'*Empire sassanide*, qui va durer plus de quatre siècles, est fondé en **224** par Ardashir.

La Perse retomba entre les mains de dynasties iraniennes **Tahirides**, (**820-873**), **Saffarides**, (**863-902**) ; **Samanides** (**874-999**). En **637-650** l'Empire perse est conquis par les Arabes. L'Islam remplaça progressivement le Mazdéisme.

Ce n'est qu'en **1055** que *Les Seldjoukides*, des nomades turcs sunnites, allaient renverser les Bouwayhides (**932-1055**) et instaurer leur autorité.

En **1121-1122** *les Mongols*, sous la conduite de **Gengis Khan**, envahirent la Perse.

L'empire des Seldjoukides surtout et celui des Abbassides ensuite, sont des centres du roman, avec en arrière plan les invasions mongoles. L'histoire y expose plusieurs types de conflits, religieux : entre les sunnites et les chiites ; politique : entre les turcs seldjoukides et les perses ; intellectuel et philosophique : entre la science et le mysticisme ; civilisationnel...

« Les sultans seldjoukides, qui avaient embrassé l'islam par politique, se prirent au jeu et devinrent de bon musulmans sunnites, parfois aux limites extrêmes du fanatisme. Ils s'étaient présentés comme ennemis des chiites et ne furent pas parjures. Ils firent d'eux leur principale cible. En revanche leurs hommes, surtout ceux des tribus, demeurèrent ce qu'ils étaient, conservèrent longtemps leurs anciennes croyances et ne furent guère islamisés que de nom. »²⁶

²⁶ ROUX. Jean-Paul. *Histoire de l'Iran et des Iraniens : Des Origines à Nos Jours*. Edition Librairie Arthème Fayard. 2006. p 320.

3- Nishapoor, le refuge de Khayyam

Nishapoor est une ville célèbre de la Perse médiévale, située au nord-est de l'Iran actuel :

*« Elle fut l'une des villes les plus prospère de l'Orient islamique jusqu'à l'époque mongole ».*²⁷

Le personnage de Khayyam parle de Nishapoor dans *Le Vieux de la montagne* d'une manière très affectée, surtout en évoquant ses souvenirs d'enfance et de jeunesse qu'il a vécue sur sa terre, et qui lui procure un certain bien-être apaisant.

« Khayyam mènera une existence tranquille à Nishapoor. » (p 18)

Khayyâm a un rapport poétique avec tous les lieux et les endroits cités dans le roman, et Nishapoor représente pour lui son refuge réel qui lui offre la vie calme dont il a besoin pour élaborer ses recherches scientifiques, loin des contingences du pouvoir, en se concentrant principalement sur la science, en tant que chercheur et enseignant. Tandis que la poésie découle de son âme créatrice d'une manière spontanée :

« Une vie obscure le préservait du Pouvoir. Il gagnait sa vie en enseignant à Nishapoor, une ville de province. Il déclina des postes à Baghdad, ce qu'il regrettait parfois. » (p 18)

L'attachement de Khayyam à sa ville natale est en premier lieu affectif et culturel, avant d'être un sentiment d'appartenance géographique, parce que le calme apparent de Nishapoor qui fait partie de son monde intérieur, correspond parfaitement au rythme modeste de sa vie entre l'enseignement et la poésie.

« Je voulais vivre dans le calme de Nishapoor.

Un attachement ordinaire. » (p 23)

La ville de Nishapoor dans le roman est une image sublime de Constantine. Elle est son double. L'auteur fait dans *Le Vieux de la montagne* une sorte de rapprochement entre ces deux villes très éloignées et tellement différentes, en se contentant seulement de citer le nom de Nishapoor qui détourne du premiers coup l'attention vers le passé en Perse, malgré des indices dans le texte qui révèlent paradoxalement les particularités naturelles et culturelles de Constantine, en plus de ses mœurs authentiques et ses endroits spécifiques,

²⁷ Calmard Jean. Document pdf. in <http://www.universalis.fr/encyclopedie/nishapur/>

comme si Nishapoor est vidée d'un seul coup de son esprit et son aspect concret et géographique, pour y laisser la place à Constantine:

« Écoute ton âme, il n'y a rien à craindre... ne sommes-nous pas à Nishapoor ? »
(p 33)

Nishapoor est décrite dans le roman d'une manière plus ou moins détaillée, non pas par ses qualités spécifiques mais plutôt par celles de l'Algérie contemporaine, que l'auteur critique profondément à travers l'évocation de la déchéance et de la régression sociale à Constantine :

*« Omar Khayyam ne choisit rien. À Baghdad comme à Nishapoor il s'ennuie.
Glissement d'objets.*

C'est à Nishapoor qu'il s'enterre par entêtement. » (p 18)

Nishapoor a dans le roman un double rôle ; elle est à la fois l'espace référentiel du personnage de Khayyâm, et le recours au véritable espace de Tengour, non seulement en Algérie mais aussi en France :

« ... À l'aube, ils erraient dans la banlieue de Nishapoor près de la Porte Neuve » (p 15)

Le narrateur raconte l'arrivée du personnage Khayyam à Nishapoor :

*« Omar arriva à Nishapoor de nuit. Une nuit lourde. Opaque.
À la porte occidentale, des gardes dégoûtés. »* (p 94)

L'auteur parle de Constantine comme étant Nishapoor pour donner une image allégorique, qui renforce les descriptions et les critiques qu'il en fait:

*« Des rues oppressantes
La saleté brutalisait le regard, une profanation ordinaire
Des bandes d'enfants arrachait des pousses d'arbres
Cassaient un banc public. Déchaussaient le trottoir.
Une horde sardonique, misérable, infortunée.
Les visages étaient durs, étrangers. Un désert.
Ravinement d'âmes avilies.
C'est à Nishapoor que j'ai toujours vécu, pourtant !
Tu l'as voulu »* (p 98)

L'auteur parle de Nishapoor comme d'une ville choisie par obligation. Il voit en elle un endroit misérable, sale et triste malgré sa beauté naturelle, dont il parle chaleureusement :

*« Il avait paré Nishapoor des beautés du Paradis
Un bourg pleure-misère, étouffé dans l'éclatement bordélique de son enceinte.
Des ruelles faméliques. Laideur. Je t'aimerai toujours
Nishapoor tramait l'espace de magie, cauchemar endormi
La circulation était dense.
Intense. Bruits. Éclats d'ordures.
Tu l'as voulu !
Je n'ai rien voulu. Je ne sais pas. Laisse-moi ! » (p 65)*

Le comble du personnage Khayyam à Nishapoor s'accomplissait avec ses bars qu'il aime tant, et qui sont pour lui des lieux de distraction, de détente, d'évasion :

*« À Nishapoor j'étais comblé. Faussement. » (p 47)
« ...Nous avons exploré tous les bars de Nishapoor.
Muets
Le cristal nocturne, la parade quêteuse de sublime. » (p 53)*

Nishapoor fonctionne comme un réceptacle de l'histoire de *Le Vieux de la montagne* et, comme dans les contes, elle est le point de rencontre de tous les personnages du roman, et où le narrateur revient à chaque fois :

« Il était une fois à Nishapoor Hassan as-Sabbah, Abou Ali Nizam al-Mulk et Omar Khayyam. » (p 101)

4- Alamout (Le nid d'aigle) : fief de Hassan as-Sabbah

Le « Nid d'aigle ». L'historien Alain Mourgue évoque cette signification dans son essai historique « Alamut et la secte des Assassins de Hassan Ibn Sabbah » :

« On rapporte qu'un certain Wahsudan bin Marzuban fit construire la forteresse d'Alamut en 860. Selon la tradition, un chasseur avait repéré un aigle qui nichait dans la roche. Le roi comprit la valeur stratégique de l'endroit et décida d'édifier

un fort au sommet du rocher qu'il baptisa l'amut d'aluh, ce qui signifie «nid d'aigle ». »²⁸

Mais Alamout est célèbre grâce à Hassan as-Sabbah et sa secte des Assassins :

« Hassan à qui Alamout doit la célébrité. » (p 15)

a-L'ismaélisme, L'évolution d'une doctrine meurtrière

L'ismaélisme, est une doctrine religieuse chiite née à Kufa, à Bagdad. Cette doctrine musulmane s'oppose radicalement au courant sunnite. Le Chiisme et en particulier l'ismaélisme (ou ismaïlisme) est basé sur la sacralisation des « Imams » non du Prophète. A chaque fois qu'un Imam meurt ou réclame le « trône », cela donne naissance à une nouvelle secte plus acharnée que la précédente, qui réussit à convertir un nombre plus ou moins grands de partisans, dont les ismaéliens nizarites (du nom de Nizar, prince fatimide d'Egypte initiateur de Hassan as-Sabbah) sont les plus extrémistes et dangereux.

Après la mort du sixième imam Jafar al Sadiq en 765, le courant chiite se divisait en deux: les Septimains, qui adhèrent à l'hypothèse que Ismail (fils de Jafar et décédé avant lui), n'était pas mort mais juste occulté. De là nait la notion de « l'imam caché »²⁹, considéré par les partisans de cette secte comme un messie « el Mahdi attendu »³⁰; et les Duodécimains (le duodéci: douze, le nombre d'imams) majoritaires et partisans de Musa al Kazim l'autres fils de Jâfar.

Avant son implantation à Alamout, l'ismaélisme émergea dans plusieurs villes du Moyen-Orient en commençant par Bagdad. Il est arrivé au nord de l'Afrique (appelé Maghreb par les Arabes depuis le Moyen âge), en Syrie, au Yémen, et notamment en Egypte qui fut un centre important dans la formation du courant nizârite qu'adopte Hassan as-Sabbah et ses fidèles fanatiques.

²⁸ Mourgue Alain, *Hassan Ibn Sabbah et la secte des Assassins d'Alamout*. 2006. p 8. In <http://www.pourlhistoire.com/docu/hassan.pdf>

²⁹ ***l'Imam Caché*** : selon l'essai de Carlos del Tilo " L'Imâm caché" : "C'est l'Imâm qui enseigne le sens ésotérique de la « lettre » coranique, il guide les fidèles vers le sens spirituel, intérieur de la révélation littérale énoncée par le prophète". Document pdf. in <http://www.beyaeditions.com/imam%20cache.pdf>

³⁰ ***El Mahdi attendu*** : c'est l'Imam Caché qui apparaîtra dans la fin des temps pour rétablir la justice dans le monde, selon la croyance chiite.

b- De l'Ismaélisme au Nizârisme

Après la mort d'el Mustansir Billah en 1094, qui régnait sur le trône des ismaéliens de l'Égypte, ses deux fils se disputèrent la succession au pouvoir qui revînt finalement à Must'Ali, ayant été investi de l'imamat par son père, irritant par ce fait, la colère de son frère aîné Nizâr, qui se rebellera contre cette situation qu'il juge injuste et réclame le pouvoir .

Nizâr n'hésite donc pas, à demander l'aide de Hassan as Sabbah rencontré auparavant à la cour de son père. Il menait lui aussi depuis près de quatre ans un combat féroce contre les Turques Seldjoukides depuis sa forteresse d'Alamout.

Ensemble, Nizâr et Hassan fondent un autre courant radical et extrémiste politique et religieux appelé le « Nizârisme ».

c- Alamout, « Dar el Hijra »

La forteresse d'Alamout était le refuge de Hassan as-Sabbah. Elle était le centre militaire à partir duquel, soutenu par Nizar, il menait sa guerre contre les seldjoukides sunnites qui régnaient sur la Perse à l'époque. Apparemment Hassan imposait « pacifiquement » son pouvoir sur la forteresse d'Alamout :

« C'est donc sans lutte ni massacre mais par ruse qu'Alamout devient pour les ismaéliens nizarites le « Dar el Hijra » (le refuge) »³¹.

Après sa fuite de l'Égypte, Hassan rentra à Alamout incognito et commença à travailler dans l'ombre pour mobiliser la population, qui désormais n'obéissait plus qu'à lui, le « Maître caché » qui gérait le royaume secrètement par la ruse et l'assassinat, en convertissant les adeptes à la nouvelle doctrine, l'ismaélisme nizarite :

« On dit que Hassan tua tous les habitants de Alamout et s'y installa avec ses partisans. Un coup d'audace sanglant. A la vérité... il réunit tout le monde pour la grande prière du vendredi qu'il dirigea dans la cour du château. » (p 64)

³¹ Mourgue Alain, *Hassan Ibn Sabbah et la secte des Assassins d'Alamout*. 2006. p 8. In <http://www.pourlhistoire.com/docu/hassan.pdf>

d- Le château fort d'Alamout, le royaume des Assassins

Depuis l'avènement de Hassan as-Sabbah, Alamout est devenu un symbole de mort et de crainte. Son château reconstruit pour y fonder son Etat à l'intérieur de l'Etat, était le siège d'une organisation islamiste efficace qui fabriquait des assassins pour semer la terreur par leurs crimes dans toute la Perse médiévale.

« Ne quittons presque jamais son petit logement composé d'une chambre à coucher et d'une bibliothèque, il supervise personnellement la formation de ses jeunes hommes. »³²

Hassan a quitté sa loge, très peu de fois pendant son séjour au château qui a duré plus de 35 ans. Cet édifice qui isole du reste du monde, incarne parfaitement l'enfermement sectaire.

« Alamout, un quartier en Démolition... » (p 13)

Cette représentation de la ville qui entame le roman de Tengour, donne l'impression qu'il s'agit d'un lieu en ruine ou de chantier interminable :

« Fixité d'une blessure (...) La rue était un chantier difficile d'accès et je m'étonnais qu'elle fut habitée » (p 13)

Tengour fait la description d'Alamout et son château dans *Le Vieux de la montagne*, comme étant un cachot militaire et un refuge mystique pour Hassan en tant qu'homme de guerre très rusé et en tant que soufi dans sa réclusion :

« Pour Hassan as-Sabbah, la solitude inspirée sauve de mourir. La rançon : l'Absolu mystique – la Rupture. » (p 18)

Pour Khayyam le personnage, Alamout est une ville fortifiée angoissante, renforcée par son atmosphère de secte intériorisée et sa réputation meurtrière, d'autant plus qu'il n'a jamais accepté l'idéologie de Hassan as-Sabbah :

*« Je me rendais à Alamout sur l'invitation de Hassan...
Le village écrasé au pied de la montagne m'attrista de n'y sentir la spontanéité joyeuse du jour – un kaléidoscope assombri. » (p 59)*

³² Mourgue Alain, *Hassan Ibn Sabbah et la secte des Assassins d'Alamout*. 2006. p11. Document pdf. In <http://www.pourlhistoire.com/docu/hassan.pdf>

Omar Khayyam ne supportait pas de rester à Alamout. Il était conscient que Hassan voulait instrumentaliser son savoir pour justifier sa doctrine mystique :

« Je quittai Alamout en prétextant mon désaccord avec Hassan que j'aimais. Il avait fait construire un laboratoire dans les greniers du château pour permettre mes recherches qui l'intéressaient. Il voulait utiliser mes découvertes pour établir la justesse de sa doctrine. » (p 22)

Cependant le personnage de Khayyam décrit la forteresse d'Alamout et son château suivant ses impressions inspirées par la nature hostile des lieux et la résignation de ses habitants soumis aux règlements imposés par le chef absolu des lieux :

L'auteur fait une sorte de projection de ce qu'il observe en Algérie contemporaine toujours à travers Khayyam dans le but de s'interroger sur le sort du pays :

« Il me semblait avoir déjà cheminé une tristesse semblable dans les récits que mon grand-père inventait pour que le froid ne m'empêche pas de dormir. Où somme-nous père, soupira Khayyam si seul. » (p 59)

Khayyam décrit aussi d'une manière impressionnée, la valeur stratégique et l'organisation rigoureuse du château, qu'il ne parvenait quand même pas à aimer à cause de l'étrange sensation de répugnance qu'il lui donne :

« Kahir m'attendait à la Porte de la Soumission pour me conduire à travers le passage secret qui mène à la première enceinte...

Le château ne m'inspira qu'une vague pitié, un écœurement que rien de ce que je voyais ne justifiait. Une bâtisse byzantine surplombant la vallée, un point de contrôle supposé imprenable.

L'intérieur était ordinaire, sans intention de menace. Khayyam eut la même impression de tranquillité que lorsqu'il visita les monastères de Najrân. Une atmosphère feutrée de propreté et de sérénité studieuse, un mouvement ordonné. » (p 90)

Le château d'as-Sabbah reflétait sa psychologie cachotière de secte et son idéologie obscurantiste qui met son visiteur mal-à-l'aise, parce qu'il est sensé se plier lui aussi, à ses règlements rigoristes :

« Une singulière sensation de dépaysement m'enveloppait

... Kahir m'introduisit dans une chambre qui devait être la mienne pendant toute la durée de mon séjour. Toutes les pièces du château se ressemblaient exceptée celle de Hassan qui est encore plus petite.

Il y avait un lit une table une lampe à huile un tabouret une bassine d'eau. L'espace d'un pas à gauche un pas à droite un pas devant un pas derrière. » (p 60)

5- L'Egypte, le soufisme et le hachich

L'Egypte est un épisode important dans la vie de Hassan as-Sabbah, car c'est dans la cour du calife chiite Al Mustansir Billah au Caire qu'il trouvait la protection et les faveurs dont il avait besoin, après avoir été exilé de son pays sous la contrainte, par les autorités sunnites Seldjoukides qui y régnaient:

« Il se lance dans des critiques virulentes à l'encontre des Seljukides qui l'obligent à quitter le pays. Il part alors vers l'Egypte fatimide où règne le Calife chiite Al Mustansir. »³³

Hassan n'admettait pas que la Perse soit prise par les Seldjoukides qui marginalisaient la doctrine chiite. Il déclare alors contre eux une guerre idéologique virulente en utilisant toutes ses compétences pour convertir le maximum de gens à sa doctrine ismaélienne appelée désormais : « e Daàwa el Jadida », la nouvelle prédication qu'il a élaborée lors de son voyage en Egypte:

« Il reste dix-huit mois au Caire, appréciant la protection et la ferveur de son maître. Il apprend la pratique de la prédication au Dar al Hikma, qui est à l'époque le plus grand centre d'étude de l'Islam. »³⁴

Le prédicateur ismaélien Hassan as-Sabbah trouvait en Egypte l'encouragement et le soutien par rapport à son idéologie extrémiste et radicale, et profita de sa situation favorable pour approfondir ses connaissances religieuses:

³³ Mourgue Alain, *Hassan Ibn Sabbah et la secte des Assassins d'Alamout*. 2006. p 6. In <http://www.pourlhistoire.com/docu/hassan.pdf>

³⁴ Ibid.

« Il s'introduisit dans un cercle de soufis maghrébins. On l'accepta sans réticence. Il y eut un éclat de rire lorsqu'il se présenta comme étudiants à la Maison des Sciences. » (p 54)

Le Vieux de la montagne raconte le voyage particulier de Hassan as-Sabbah en Egypte, comme un séjour d'endoctrinement ismaélite avec l'émergence du soufisme maghrébin en l'occurrence, que l'auteur introduit dans une atmosphère spirituelle orientale, à travers le personnage de Khayyam qui décrit les détails de ses explorations par le regard d'un observateur discret. Comme par exemple la cérémonie soufique qui, à Fostat célèbre l'un des grands maîtres spirituels de la secte des « Aissaoua » au Maghreb. Abdelkader el Jilani, originaire de Baghdad, par la chanson: « Ya malek Baghdad » (Ô Maître de Baghdad), qui loue clairement le soufisme :

« Le savoir des soufis est intéressant mais les maghrébins sont trop superstitieux. Ils sont dénué d'esprit critique » (p 55)

Ceci est un élément intertextuel significatif.

a- La découverte du Hachich

Le hachich était une découverte d'Hassan as-Sabbah en Egypte. Cette plante enivrante a donné son nom à sa célèbre secte :

« Hassan m'initia au hachich qui était inconnu en dehors de l'Egypte. » (p 54)

Le personnage d'Omar Khayyam avait découvert, par hasard, le quartier « des mangeurs de hachich » :

« Un jour qu'il était particulièrement maussade, il décida de se promener dans la vieille ville de Fostat pour se libérer du carcan d'amertume. Aérer le génie rongeur qui l'habitait.

Il découvrait par hasard le quartier des mangeurs de hachich. » (p 54)

Les drogues étaient élémentaires pour les partisans des sectes religieuses dans le monde. Mais le hachich, pour les Assassins, l'était plus. Ils leur permettait d'atteindre un état spirituel euphorique, pour commettre leurs meurtres :

« Il me confia qu'on pouvait fumer le hachich pour produire un effet moderne. » (p 55)

Hassan as-Sabbah a pris conscience du pouvoir du hachich. Il décida de l'utiliser pour manipuler efficacement ses disciples. Cette drogue est connue en Algérie sous le nom de « chira » (fille, en oranais) ou « kif »... fumée (entre autres manières), comme la cigarette:

« Le hachich avait un tel succès que des fumeries s'ouvrirent dans toutes les villes. Une protestation. » (p 58)

La ville de Fostat que l'auteur décrit dans l'extrait ci-dessous, est une ville égyptienne ancienne. Fondée en 641 par Amru ibn al-As, elle connut son élan dans les années 661-750 et 750-1050 successivement durant les périodes omeyyade et abbasside. Elle fait partie actuellement du Vieux Caire:

« Peut-être la divinité qui préside au destin l'avait-elle mis sur la voie. C'était un endroit agréable : de petites villas en briques séchées, couvertes de lierre et de vigne. Les gens étaient doux, souriants. Plusieurs nations cohabitaient paisiblement... Un repos. » (p 54)

Le voyage en Egypte est raconté par un auteur explorant la ville, ses habitants et leurs mœurs. Il la considère comme un terrain de découvertes et d'apprentissages transitoires :

« N'ayant plus rien à apprendre au Caire je suis revenu. Je cherche à m'installer. J'ai de grands projets. » (p 55)

b- Le départ d'Egypte

En Egypte comme en Perse ou ailleurs, Hassan ne tarda pas à se faire des ennemis. L'amitié qui le liait avec le Calife et son fils Nizâr lui créa aussitôt des adversaires prêts à tout pour s'en débarrasser :

« Trop proche du Calife ou trop radicale, déjà Hassan ne tarde pas à se faire des ennemis. »³⁵

³⁵ Mourgue Alain, *Hassan Ibn Sabbah et la secte des Assassins d'Alamout*. 2006. p 7. In <http://www.pourlhistoire.com/docu/hassan.pdf>

Parti, il parcouru plusieurs villes en Syrie avant de revenir en Perse, pour arriver enfin à Alamout, s'y installer avec son organisation et fonder son Etat aux ramifications secrètes pouvant atteindre ses détracteurs dans le but de les assassiner.

6- Bagdad : la fin de l'empire Abbasside

Baghdad (ou Bagdad), située sur le Tigre qui, avec l'Euphrate forme le Shat-al-Arab, signifie en persan « Don de Dieu ». Ses origines remontent aux périodes préislamiques, mais ce n'est qu'au VIIIe siècle qu'elle fut conquise par le calife abbasside Abou-Djaafar Al-Mansur et vécu une longue période de prospérité, de gloire et d'essor scientifique et intellectuel, avant sa prise par les Mongols, sous la direction de Houlagou Khan qui mit fin à la dynastie des Abbassides après l'assassinat du calife Al-Musta'sim en 1258.

Dans *Le Vieux de la montagne*, le personnage Khayyam voyage. Il se rend à Bagdad pour animer des soirées poétiques et participer à des événements culturels.

« Un groupe de poètes de Bagdad invita Khayyam à participer à leurs soirées. Des récitals semi-clandestins. On ne risquait rien, le nouveau Calife se proclamant Protecteur des arts.

Il ne put refuser. » (p 94)

Pour Omar Khayyam, Bagdad est une ville formellement favorable pour l'expression artistique et poétique. Les critiques vives font allusion à la situation culturelle de l'Algérie contemporaine.

Cependant, les récitals poétiques animés par Khayyâm attirent un public varié, qui appréciait beaucoup son talent ce qui l'encourage :

« À Bagdad on apprécia mon talent.

Je fus logé dans une pension près de la Nizamiya

Les soirées poétiques attiraient beaucoup de monde, un public varié. » (p 93)

Clamer sa poésie, semble être le seul motif du voyage de Khayyam à Bagdad, et comme partout ailleurs il s'ennuie assez vite.

« Omar Khayyam ne choisit rien. À Bagdad comme à Nishapoor il s'ennuie. Glissement d'objets. » (p 18)

Baghdad représente pour le narrateur du roman une sorte de déception historique, à cause de son déclin tragique qui continue chez les arabo-musulmans à être pleuré dans les chants, l'historiographie officielle et les discours politiques et religieux, les feuilletons historiques, et dans les légendes qui diabolisent les Mongols. C'est une leçon exemplaire à ne pas oublier ou effacer de la mémoire collective principalement au Moyen Orient.

L'auteur fait ressortir la panique à l'égard de la probabilité d'une invasion mongole qui augmente la tension de plus en plus dans la narration.

« Une angoisse qu'il ne cherchera pas à affronter s'emparera de lui et il cédera à la mélancolie qui allait plus tard dévaster l'empire des Abbassides. Déclin, le sublime se paie de son âme » (p 18)

Et la pression augmente au fil de la narration, jusqu'à la chute de Baghdad dans les mains des Mongols, ce qui signifie pour « le marchand » qui annonce la nouvelle à Khayyam, la fin d'une période prospère de l'histoire musulmane, et le commencement de la peur d'une autre phase désastreuse, exprimée de manière biblique :

« Sans répondre à mon salut il dit : Baghdad vient de tomber. Il constata mon ahurissement. Il m'expliqua la prise de Baghdad par les Mongols, la fin du monde proclamée.

Ce sont les sectataires d'Eblis. Gog et Magog lachés sur notre inconscience. Parce que la famille d'al-Abbas n'a pas su suivre le chemin, diriger la communauté dans la justice.

Ils ont brûlé la Burda !

Le malheur est sur les Musulmans ! » (p 33)

L'empire Abbasside était un Etat islamique sunnite, riche et grand et avait connu en son temps une progression grandiose dans le domaine des sciences, de la philosophie, des arts et de la littérature.

Son déclin provoque un traumatisme bouleversant, pas seulement aux alentours de Baghdad mais pour les peuples arabes et musulmans, car cette ville était considérée comme un centre des sciences et du savoir, et un paradis terrestre bâti et construit d'une manière merveilleuse pour l'époque :

« Ce qui est certain c'est que Baghdad tiendra sur nos cendres. Résistance des matériaux. La poussière encombre vainement la mémoire ... » (p 33)

Le Vieux de la montagne évoque continuellement le conflit perpétuel entre les chiïtes et les sunnites, Hassan as-Sabbah et Nizam al Mulk. Et Baghdad, avec l'empire Abbasside évoque la force et la gloire du courant sunnite dans les plus forts moments de son histoire, durant la période médiévale.

Historiquement Omar Khayyam ne pouvait assister à cette invasion survenue après lui.

7- Similitudes historiques

La présentation des points communs à l'histoire de l'Algérie contemporaine et à celle de la Perse médiévale est nécessaire dans cette partie de l'analyse du roman. L'auteur fait dans tout le texte, une comparaison implicite pour relire l'histoire de la Perse médiévale à travers des événements déterminants qui semblent se répéter, selon lui, par rapprochement dans d'autres circonstances similaires en Algérie.

Des prémonitions en découlent et concernent l'avenir de l'Algérie à la lumière d'événements historiques bouleversants, notamment l'apparition d'organisations extrémistes religieuses semblables dans leurs formes, leurs principes et leur action meurtrière à la secte des Assassins de la Perse médiévale, créée et dirigée par le terrible Hassan as-Sabbah retranché dans la forteresse d'Alamout en Perse (l'Iran actuel).

La peur généralisée est le synonyme de violence et le résultat de l'inconnu. C'est un élément très fort dans le roman. Il est chargé, dans le développement des événements, par toute sorte de craintes justifiées par des éléments concrets ou inventés et nourris par l'imagination suivant des données réelles.

« Il y a la peur Tellement ancrée que le corps n'est plus qu'un frisson et rien ne se passe sinon que le temps dissipe toute crainte pour te livrer à l'horreur du vide. C'est d'un tel poids ! » (p 66)

Tengour parle de l'Algérie et de l'Empire Perse, pour transmettre ses critiques rigoureuses dans l'image tragique qu'il en donne, en insistant sur le désastre et la mort et en soulignant

la frayeur mentale provoquées par les agissements des Assassins et les menaces d'invasions mongoles :

« Les Assassins et les Mongols étaient le prétexte à un état de siège permanent. L'arbitraire régularisé. » (p 77)

Khayyam et Tengour sont là, aussi, comme dans beaucoup d'autres extraits du roman, un seul et même personnage. Ils partagent la même vision et vivent dans les mêmes situations dont ils s'expriment de la même façon.

Tengour voyage alors dans et vers le pays de Khayyam et le fait venir, avec sa ville natale, son milieu, ses activités et son époque en Algérie. Il le reçoit dans son propre cadre urbain et géographique pour projeter à travers lui l'image d'intellectuels de son temps, reprocher la passivité et le silence aux uns et la compromission aux autres, et critiquer leur situation délicate dans un système social et politique renfermé :

« Khayyam se refusait à toute complaisance qui brisât son être car il n'avait d'autre lieu de révolte, limpide intimité. Il avait tout accepté comme les intellectuels de son temps.

Il s'était tu. » (p 31)

A la fin des années 70 et au début des années 80 du XXe siècle, l'Etat algérien dominait tout les médias et imposait la censure à tous les domaines de la création intellectuelle et artistique, surveillait ce qui se publiait et dirigeait la pensée.

Les journaux en générale étaient la parole officielle de l'Etat. Pour le peuple, ces moyens de communication n'avaient pas de crédibilité parce qu'ils ne le représentaient pas et ne reflétaient pas ses véritables aspirations de liberté et de dignité :

« Je ne lisais plus les journaux comme beaucoup de monde ni les livres qui recevaient le sceau de la censure et n'en éprouvais aucun manque, seulement une nostalgie devant des possibilités gaspillées. » (p 29)

Par ailleurs, la Perse et l'Algérie ont eu, depuis le moyen âge, des rapports différents avec l'arabisation : en Perse (et même en Iran actuellement) l'arabisation s'est limité principalement à l'Islam, alors que l'arabe n'y est pas la langue officielle au dépend du persan. Tandis qu'en Algérie l'arabe était considérée comme l'unique langue nationale, (ce qui ne l'est plus officiellement) :

« Les Etats exaltaient des frontières fictives sans rendre compte de l'errance des cœurs assujettis. Une famille de tisserand fit fortune en confectionnant des drapeaux. Sacralisation d'un monde fadasse.

Une écriture subjuguée entretenait les limites sans recueillir une adhésion. Une magnifique apparence. » (p 29)

Les invasions arabo-islamiques ont imposé, avec l'islam, l'arabisation, aux ancêtres, des algériens, berbérophones. Ce même processus, avait continué en Algérie, pendant des siècles, avec les écoles coraniques et medersas surtout. A l'indépendance de l'Algérie en 1962, la langue française dominait surtout dans les domaines de l'administration et de l'éducation officielle. La nouvelle vague d'arabisation obligatoire de la société en générale et du système éducatif en particulier allait devenir l'apanage et l'instrument des arabisants et des islamistes :

« Un oiseleur fut nommé Grand Conseiller Culturel pour avoir dressé des perroquets à enseigner la langue classique rénovée aux jeunes cadre de la nation. » (p 29)

Tengour est bilingue et considère qu'en Algérie le plurilinguisme est naturel, étant donnée la constitution sociale du pays et son histoire.

« En Algérie, ce qui fait mal au cœur, c'est que nous avons la possibilité de vivre dans un pays parfaitement bilingue et que l'on a instauré un monolinguisme de bas niveau... »³⁶

³⁶ YELLES, Mourad. *Habib Tengour, L'Arc et la Lyre*. Alger : Casbah Edition, 2006. P 88.

Les personnages

II- L'analyse des personnages dans le roman :

A travers ses personnages, l'écrivain exprime sa vision et sa représentation du monde, en attribuant à ces êtres les caractéristiques qui correspondent à son choix de sujet et le contenu de son texte romanesque.

Puisque les personnages sont les acteurs qui créent et gèrent les événements du roman, il est important donc de les présenter, d'étudier leurs existences et leurs rapports, ainsi que leurs rôles dans le récit, en décortiquant minutieusement des éléments constitutifs et constructifs de leurs portraits.

Le nom d'abord, défini, identifie et révèle les caractéristiques propres du personnage:

1- Le rôle du nom des personnages :

Le nom est une des clefs du personnage romanesque. Il informe sur les traits de son caractère moral et physique, et dévoile le choix de l'auteur.

« Le nom (du personnage) a donc un fonctionnement référentiel qui accrédite la fiction et l'ancre dans le socio-historique ; qui assure la cohérence. Le nom est à la fois produit pour un texte et production de sens dans ce texte. »³⁷

Ce fonctionnement référentiel du nom du personnage, se manifeste dans *Le Vieux de la montagne* principalement par les noms de personnages historiques, que l'auteur emploie déjà dans le titre du roman, en utilisant le fameux surnom de Hassan as-Sabbah « le Vieux de la montagne », qui est chargé de connotations historiques et légendaires.

En plus des noms de Omar Khayyam, Nizam al-Mulk et Alp Arslan, qui ont aussi une fonction référentielle au réel très explicite, car il informe sur le type de texte qui appartient dans ce cas à la littérature historique.

Ces noms célèbres existaient déjà avant le texte, mais en lui, ils produisent un effet à travers leurs significations symboliques, aussi connotatives dans les noms des autres personnages du roman tels Badra, Kahir, Muaffiq...

³⁷ CHRISTIAN. Achour, REZZOUG. Simone. Convergences critiques, Introduction à la Lecture Littéraire. Office des publication Universitaires Alger.1990.

2- Les personnages types :

« Un personnage type renvoie à une idée que l'auteur, et éventuellement le lecteur se font consciemment ou non d'une catégorie d'individus à une époque donnée. »³⁸

Les personnages importants du roman, à savoir Omar Khayyam, Hassan as-Sabbah, Nizam al-Mulk et Badra sont *des personnages types*, qui correspondent aux composants sociologiques et psychologiques de certains modèles sociaux réels existants à l'époque de l'auteur :

« Tout lecteur se souvient avoir eu des relations affectives avec un personnage. Ce rapport émotionnel relève de différents codes identifiables par l'analyse. »³⁹

3- Le Narrateur :

« Le narrateur en revanche, n'existe qu'à l'intérieur du texte. C'est cette voix qui raconte l'histoire et à laquelle, au fil de la lecture, à travers ce qu'elle dit et à la façon dont elle le dit, on peut attribuer certaines caractéristiques. »⁴⁰

Tout récit romanesque contient un narrateur qui raconte l'histoire, et qui détient tout le savoir sur les événements et le développement des personnages dans le roman, et c'est sa façon de les raconter, en adoptant une certaine position plus ou moins impliquée dans les événements narrés, qui fait la différence d'un récit à un autre.

« L'étude du mode narratif implique l'observation de la distance entre le narrateur et l'histoire. »⁴¹

Dans *Le Vieux de la montagne*, cette distance fluctue faisant du narrateur un personnage ou l'auteur même.

Et suivant sa position omniprésente, trois types de narrateur s'y distinguent :

³⁸ M.-P SCHMIT. A. VIALA. *Savoir-Lire, Précis de lecture critique*. Edition Didier. Paris. 1982. 5^{ème} édition corrigée. p 71.

³⁹ Vincent. JOUVE. *La Poétique du Roman*. Edition Armond Colin. Paris . 2007. La première édition. Sedes. 1997. p 103.

⁴⁰ Ibid. p 27.

⁴¹ *Traité universitaire*. Université du Québec à Trois-Rivières. Lucie Guillemette et Cynthia Lévesque. *La narratologie*. 2006. Québec, in <http://www.signosemio.com>.

a- Le narrateur narrateur:

Ce narrateur raconte sa propre histoire dans le roman, en utilisant tantôt la première personne du singulier, voit et observe les événements, commente par des réflexions, débordant parfois du contexte en évoquant des souvenirs, ou des rêves, et tantôt la troisième personne du singulier pour parler de ses personnages historiques dans le passé ou dans le présent actuel:

« Dans de très nombreux récits le narrateur raconte à la première personne, une histoire dans laquelle il intervient. »⁴²

Ce qui donne au récit une focalisation interne comme celle des romans autobiographiques, exprimant l'égo de l'auteur:

« L'invité qui pénètre la chambre d'hôtel de travailleurs immigrés ressent bien ce haut-le-cœur qu'il masque gauchement à ses hôtes. » (p 13)

Le narrateur dans *Le Vieux de la montagne* raconte l'histoire et la commente par le vécu contemporain. Il parle par la bouche des personnages, brassées mis en rapports contradictoires par le récit. La forte présence de l'auteur dans son récit, à travers sa vision du monde singulière, critique et rigoureuse, apparaît ainsi.

b- Le narrateur auteur

Le narrateur, dans certaines parties de *Le Vieux de la montagne*, est l'auteur lui-même. Il parle de sa propre vie d'une manière autobiographique, se souciant du contenu affectif et réfléchi de l'action et des situations décrites.

L'auteur endosse le personnage narrateur pour camper le poète, l'universitaire et le plasticien inavoué qu'il est réellement:

« Les deux premières années, je restais saisi d'une hargne qui me préservait la lumière inquiète à la pureté des couleurs. Le rouge vif des rencontres, le bleu marin de la jouissance mortelle... Les jours étaient un rôle lumineux et je vivais agressif et fier. » (p 45)

⁴² M.-P SCHMIT. A. VIALA. Savoir-Lire, Précis de lecture critique. Edition Didier. Paris. 1982. 5ème édition corrigée. p 60.

Le « je » narratif dans *Le Vieux de la montagne* désigne doublement le personnage en l'associant à d'autres personnages pour renforcer le sien:

« L'huissier laissait toujours la barrière entr'ouverte pour n'avoir pas à m'embarrasser. Il attachait une grande importance à cette complicité dont il tirait plaisir. Une discrétion exemplaire, touchante. Il exérait la réprobation des dévots malgré sa piété. » (p 45)

La trace laissée par l'auteur dans son récit, à travers son narrateur ou l'un de ses personnages explique l'œuvre et les éléments qui constituent son histoire.

c- Le narrateur personnage :

Le personnage principal de *Le Vieux de la montagne*, Omar Khayyam en est lui-même le narrateur. Tengour l'a choisit pour l'incarner dans son texte et critique la situation de l'intellectuel qui l'intrigue dans le roman, autant que dans la réalité historique de référence, au sein de sa société:

« Je me conduisais avec déraison aux yeux de tous comme aux miens non sans une certaine vanité. Je voulais croire à la singularité de mon Destin. La futilité d'une telle affirmation ne m'échappait pas. Une incertitude banale tragiquement exploitée. » (p 72)

Le narrateur auteur dans *Le Vieux de la montagne* est un critique de la société, de son système politique et des forces antagoniques qui le minent, et de l'Histoire, en utilisant des faits historiques pour expliquer des événements réels et, par la comparaison manifeste entre différents contextes, invite à lire intelligemment l'histoire, sans œillères et sans chaînes :

« Certainement nous sommes un peu sourds, ignorant la simplicité des émotions premières... Et tellement ligotés d'artifices. » (p 33)

4- Omar Khayyam, le personnage historique

Omar Khayyam est le personnage principal dans *Le Vieux de la montagne* qui n'en porte pourtant pas le nom. Il incarne dans ce texte, la personnalité historique moderne d'un grand poète et savant de l'époque médiévale et de l'époque contemporaine.

Précurseur de la pensée et de la science, dans une période de dévastation, de troubles, de guerres et de fanatisme religieux, il est surtout connu par sa poésie, les fameux Quatrains, qui, redécouverts, imprimés et diffusés, n'en finissent pas d'émerveiller le monde.

a- Esprit scientifique et désintérêt du pouvoir

Khayyam avait décliné les avantages offerts. Il s'investissait entièrement dans ses recherches et ses découvertes scientifiques.

Il avait entamé sa vie d'étudiant très tôt. Comme disciple contradictoire de cheikh Muaffiq, le meilleur professeur du Khorassan, avec ses amis Hassan as-Sabbah l'intégriste, et Nizam al Mulk le conformiste. Il étudia aussi chez le maître Mohammad Mansouri la philosophie d'Avicenne qu'il apprécia, ainsi que les classiques grecs :

« Le cheikh Muaffiq se méfiait de son intelligence à toujours contrer et préférait la douceur laborieuse d'Abou Ali.[...] »

« Je ne faisais pas partie des disciples, ni Hassan, ni Ali qui craignait de nous déplaire. Nous nous détournions volontairement de l'emprise du maître. Un irrespect affiché. » (p 52)

L'enseignement figé des principes de la science et de la religion suivant un endoctrinement éducatif et social bien déterminé, le répugnant.

Khayyam avaient fait plusieurs escales dans des villes de la Perse, telle Samarkande où il avait écrit et publié un important traité d'algèbre, et Ispahan, la capitale du royaume des Seldjoukides où il avait dirigé un gigantesque observatoire, à partir duquel il étudia l'année bissextile dont il établit le calendrier.

b- Le calendrier Jalalien et la découverte du « X » :

Khayyam était un astronome brillant. Parmi ses réalisations qui dénote sa tendance héliocentriste, la création d'un nouveau calendrier solaire appelé « Jalalien » en hommage au sultan Jalal Eddine. Plus précis que ne le sera le calendrier grégorien, parce qu'il mesurait avec plus d'exactitudes la durée de l'année.

Dans le domaine des mathématiques, Khayyam a été le premier savant à résoudre le problème du « X », l'inconnue dans les équations mathématiques. Cette grande œuvre, le « X » résolu, a contribué efficacement à démystifier l'inconnu. Elle répond aux questions métaphysiques par une pensée sceptique rationnelle, ouverte et interrogative qui remet en cause les idées mystiques et religieuses dominantes de son temps, et présentait en échange des hypothèses logiques, qui tentaient d'expliquer les mystères naturels et humains, résolus en religion par des convictions interprétées et réinterprétées selon les puissants du moment incertains.

Le scepticisme de Khayyam, contrairement à ce que disent beaucoup de ses critiques, n'est pas un doute absolu ou un pessimisme maladif, mais une attitude scientifique qui remet en question les croyances et les idées nihilistes qui ignorent la réflexion et le raisonnement :

« Khayyam dit : le bonheur est loin d'être une idée acceptable chez nous et c'est en vain que je m'interroge. » (p 30)

c- Khayyam et La politique

« Khayyam qui était resté étranger à toutes les alternatives de guerres, d'intrigues et de révoltes dont cette époque fut si remplie, vivait tranquille dans son village natale, se livrant avec passion à l'étude de la philosophie des soufis.» (p 10)

Khayyam avait un avis politique très simple: s'écarter des contingences du pouvoir mais sans neutralité en critiquant:

« Le prince est nu et l'empire pourri dans son intérieur. Je ne vois pas la grandeur splendide qu'on nous récite. Pourquoi sommes-nous si misérable ?» (p 48)

Khayyam souffrait d'enfermement et d'étouffement, exprimait son isolement à l'intérieur de sa propre société d'une manière paradoxale parce qu'il était, d'un côté, un libre penseur anticonformiste mais, d'un autre, contraint par les obstacles à surmonter:

« Il avait le gout du paradoxe. Il voulait surtout être sans entrave et souffrait de ne pouvoir s'épanouir dans un empire qui avait réussi à réaliser l'intériorisation de la censure. Façade troublante de désaveu.

Lui-même en était victime.» (p 32)

Le silence de Khayyam vis-à-vis de situations déplaisantes dans la société, comme la censure et le manque de liberté d'expression, est considéré par l'auteur comme une fuite de responsabilité ou une lâcheté, quelque part, parce que le rôle de l'intellectuel, selon lui, est de changer la réalité:

« Khayyam se refusait à toute complaisance qui brisât son êtres car il n'avait d'autre lieu de révolte, limpide intimité. Il avait tout accepté comme les intellectuels de son temps s'était-tu.» (p 31)

Pour un homme de science et un poète pacifique tel que Khayyam, la violence est un grand désastre :

« Un jour tout s'éclaire (je croyais) et avec un acharnement pervers j'ai dénoué quelques années pour mourir de nous troubler d'une telle violence.» (p 27)

d- L'amour de la poésie

Le seul moyen de révolte de Khayyam était sa poésie:

« Khayyam savait l'activité poétique un jeu solaire circonscrit et une ouverture au deuxième regard serré dans le scintillement des mots.

Un rejet catégorique de la monotonie abyssale de la dictature.

Une consolation du non-manifesté

Mais la solitude devenait trop violente.

Ne l'avait-il pas voulu ? C'était son choix ! Qu'espérais-tu ?» (p 66)

Omar Khayyam prend l'écriture poétique comme une forme de révolte contre la réalité, ses aberrations et les normes de sa société archaïque, contre les règles de la langue elle-même.

Sincère, par un deuxième regard intrinsèque, il vide son âme de l'intérieur et extériorise ses sentiments et ses émotions et éclaire :

« Mon amour de la poésie accentuait cette attitude en ouvrant mon regard à la voyance, la réalité des jours sans tain. » (p 30)

La « voyance » est un acte poétique sublime qui transpose la réalité existante et anticipe les événements, avec un regard prospectif. Tout ce qui est poétique pour l'auteur est vrai, selon la citation de Novalis qui introduit *Le Vieux de la montagne* :

« La poésie est le réel absolu.

Plus une chose est poétique, plus elle est vraie. » (p 9)

Cette voyance annonce qu'il s'agit d'un texte poétique, même si sa forme et sa structure sont celles du roman. La poésie pour Omar Khayyam et Habib Tengour est une façon de voir correctement le monde, et de l'exprimer par les mots justes.

« Le vieux de la montagne sera le poème de la solitude de la lumière blanche qui prend au cœur comme un pincement apparemment sans gravité un dégoût à éprouver le besoin de se tenir à un mur. » (p 17)

Cet extrait est une autre présentation de ce roman poétique, dans lequel l'auteur décrit « Le vieux de la montagne » comme « un poème de la solitude ».

Plusieurs versions historiques confirment que Omar Khayyam n'écrivait jamais ses poèmes, il les disait verbalement, presque souvent euphorique et que ce sont ses auditeurs qui transmettaient entre eux ses vers pour les écrire et les lui attribuent. Le nombre exact de ces quatrains n'est donc pas précisé.

La toute première traduction des Quatrains faite par Edward Fitzgerald⁴³ en 1850, ne retenait de 1000 quatrains que juste 170. Ses recherches ont prouvé qu'ils appartiennent vraiment à Khayyam.

La première traduction française faite directement du persan était celle de J.B Nicolas dans son livre « Omar Khayyam, Les Roubaïates », publié en 1965 aux Editions Seghers, et contient 425 quatrains. C'est de celle-là que Tengour avait probablement pris connaissance.

⁴³ Écrivain anglais (Bredfield, Suffolk, 1809 – Merton, Suffolk, 1883). In. <http://www.larousse.fr/encyclopedie/litterature/Fitzgerald/173320>

Les quatrains de Khayyam parlent principalement de l'univers et de la société, de vin, de science et d'amour... Ses poèmes sont lyriques et se distinguent par leur valeur morale et esthétique :

*« Ceux qui par la science sont la crème de ce monde,
Qui par leur intelligence parcourent les hauteurs des cieux,
Ceux-là aussi, pareils au firmament dans leurs recherches des connaissances
divines, ont la tête renversée, prise de vertige et d'éblouissement. »⁴⁴*

e- L'amour du vin

Le vin est un thème très important dans *Le Vieux de la montagne*. Il est intimement lié à Omar Khayyam le personnage romanesque et le narrateur. Pour le poète, il est un des principaux prétextes aux sujets de sa poésie lyrique.

Contrairement aux règles d'une certaine société hypocrite qui interdit les boissons alcoolisées et condamnent ceux qui les consomment, Khayyam fait clairement l'apologie du vin en le considérant comme une boisson particulière qui procure la joie de vivre propice à l'amour sain et poétique, libère l'esprit dans la science, apaise les tourments et excite l'intelligence. Il en fait précisément un élément de contradictions avec les dévots.

*« Je bois du vin, et ceux qui y sont contraires viennent de gauche et de droite.
Pour m'engager à m'en abstenir, parce que, disent-ils, le vin est l'ennemi de la religion.*

*Mais pour cette raison même, maintenant que je tiens pour adversaire de la foi, Je
veux, par Dieu, en boire, car il est permis de boire le sang de son ennemi. »⁴⁵*

Ainsi s'exprime aussi Khayyam, le personnage imaginaire du roman.

*« À cette époque, les dévots ne se manifestaient pas encore en public pour
s'attaquer aux buveurs d'alcool.*

Au comptoir, un verre ne restait jamais vide plus d'une minute. » (p 24)

⁴⁴ J.-B. Nicolas. Omar Khayyam, Les Roubaïtes. Edition Seghers. Paris. 1965. Quatrain 112. p 45.

⁴⁵ Ibid. p 38.

Le vin pour Khayyam le personnage était choisi pour vivre sa liberté personnelle d'une manière spontanée, et exprimer son refus de l'hypocrisie sociale en s'exposant aux jugements péjoratifs d'une société corrompue:

« Ainsi je buvais en cachette de la ville et les filles que je rencontrais étaient des inconnues louées pour quelques dinars.

Une sensualité pure à l'abri des pressions.

Je réglais mon démon en fastes.

(Je m'ennuyais.) » (p 46)

Le personnage de Khayyam donne un aspect merveilleux au vin:

« Le cristal nocturne, la parade quêteuse de sublime » (p 53)

Et il s'adonne au vin jusqu'à l'ivresse, au point de perdre conscience:

« J'ignorais la mort sise dans la jatte.

Le vin

L'empire s'écroulait hors de mon attention. » (p 53)

L'ivresse, réveille les profondeurs de son âme qui ne cesse de le révéler, parler de lui et raconter son passé:

«...parler. Et parler. Flot dérisoire. Des années, cette rampe a soutenu mon ivresse. Une complice qui me retenait de m'écrouler en sanglots. » (p 27)

Le vin était aussi, l'ami fidèle qui accompagne Khayyam le personnage dans ses moments de solitudes, mais il n'en boit ni par désespoir ni par anxiété, mais par plaisir pour transposer le monde réel vers un autre univers sublime qui favorise la création, la science et la beauté et pour réfuter la morale morbide d'une société décadente piégée par son oppression ses inquisiteurs et leurs maîtres despotiques.

f- Khayyam et l'amour

« Je vivais seul, avec parfois le souvenir de Badra que j'avais aimée.

Que j'aimais toujours. » (p 37)

Khayyam dans le roman vit seul avec seulement le souvenir de sa bien-aimée Badra qu'il n'a pas gardé, et qui épousera Abou Ali, son ancien ami, devenu Nizam al Mulk.

«Nous ne savons plus aimer captifs par nos calcules. Petitesse» (p 37)

La séparation de la seule femme qu'il ait aimée vraiment dans la vie ne l'a pas fait penser à une autre, puisqu'il n'aime pas avoir d'attachement:

« Khayyam avait construit d'étranges théories pour justifier son comportement fuyant, mou d'énergies percées. Etudiant, il avait eu plusieurs aventures amoureuses qu'il brisait au moindre signe d'attachement. Il voulait être libre, un orgueil non sevré d'une adolescence tragique, expression égoïste et banale. Une inexpérience malade du sexe.» (p 69)

Badra, l'amoureuse probable était aussi victime du comportement ambivalent vis-à-vis des femmes en générale et celles qu'il aimait en particulier. Il se sépara d'elle mais elle reste pour lui une source d'inspiration et de fantasmes:

« Badra allait revenir hantait le sommeil. Mon corps se vidait en toi comme un glissement agréable. » (p 48)

Khayyam regrette beaucoup la perte de l'amour de Badra:

« Khayyâm travaillait beaucoup pour n'avoir à pleurer. Parce qu'il se retrouvait seul, il pensait que l'amour était l'unique raison d'être.» (p 88)

Le narrateur à la fin du roman annonce la mort de son personnage principal à la manière des contes populaires ou d'un de ces merveilleux Quatrains:

*« Il y eut un attroupement et sa vie se déroula comme un conte.
Ainsi mourut Omar Khayyam dont la notoriété allait éblouir Nishapoor.
Qui se souvient de l'Astronome ?
Peut-être la lune dans le reflet d'une coupe pleine.» (p 100)*

5- Hassan as-Sabbah

a- Un personnage historique légendaire :

Le terrible fondateur et chef de la secte des Assassins, Hassan as-Sabbah, est né vers 1034, en Perse, dans la ville de Qom, au sein d'une famille chiite. Il a acquis, dès l'enfance, une éducation très rigoureuse de son père, avant de suivre un enseignement religieux élaboré à Reï, qui le prédestinait à être un prédicateur de la doctrine ismaélienne:

« Convaincu que l'Ismaélisme représente l'ultime vérité, il adhère à la doctrine à l'âge de 35 ans en 1071 »⁴⁶

Hassan as-Sabbah était un homme singulier, distingué par son intelligence et ses connaissances scientifiques qu'il obtint grâce à ses études des disciplines de son temps comme l'astronomie et la géométrie à l'université de Nishapoor, et les sciences religieuses islamiques, l'exégèse, et l'interprétation du Coran à « Dar el Hikma » :

« Il est doué d'une intelligence brillante et se distingue notamment en géométrie et en astronomie »⁴⁷

Mais contrairement à son condisciple Omar Khayyam, qui développait ses connaissances et sa vision philosophique et poétique pour essayer de trouver des réponses aux mystères de l'univers, de l'existence et de la vie, critiquait les injustices, l'ignorance et le pouvoir, Hassan choisissait d'utiliser sa vaste culture pour élaborer sa doctrine assassine et gérer par l'intelligence sa guerre fanatique secrète ou spectaculaire contre les politiques et les personnes qui le contrecarrent.

Hassan avait connu une vie tenace, d'un véritable guerrier sectaire menant une lutte souterraine acharnée qui effrayait et déstabilisait ses adversaires, par son armée de jeunes partisans endoctrinés.

« Hassan voulait tout bouleverser à son étonnante vision. Un illuminé. » (p 22)

⁴⁶ MOURGUE. Alain. Hassan as-Sabbah et la secte des Assassins d'Alamut. 2006. p 6. In <http://www.pourlhistoire.com/docu/hassan.pdf>

⁴⁷ Ibid.

Le château qu'il avait reconstruit dans la forteresse d'Alamout servait comme une base idéale pour ses soldats invisibles appelés « Les Messagers de la Mort » qui assassinaient lâchement en plein jour, en s'exposant désespérément à une mort certaine désirée.

Avant de se replier dans la forteresse où il s'installa définitivement pour fonder son émirat (principauté) nizârite, Hassan as-Sabbah avait parcouru nombre de villes perses et orientales telle que Fustat en Egypte, en tant que « da'i » (prédicateur, prosélyte) exilé, ou fuyant les autorités sunnites de son pays qu'il critiquait :

« Il se lance dans la critique à l'encontre des Seldjoukides qui l'obligent à quitter le pays. Il part en Egypte Fatimides où règne le calife chiïte Al Mustansir Billah »⁴⁸

« On le disait au Caire, pensionnaire à la Maison des Sciences. » (p 52)

« Il y eut seulement un éclat de rire lorsqu'il se présenta comme étudiant à la Maison des Science. » (p 54)

b- Hassan as-Sabbah et Nizam al-Mulk « les frères ennemis » :

Le principal ennemi de Hassan as-Sabbah en Perse, fut son ancien ami et camarade Abou Ali Nizam al-Mulk. Ce dernier avait rompu leur pacte d'amitié et ordonna de poursuivre et arrêter Hassan qui commençait à déstabiliser son Empire avec sa nouvelle doctrine intégriste belliqueuse :

« Par son ralliement des Seldjoukide de rite sunnite, Nizam al-Mulk avait renié le pacte, devenant ainsi un ennemi à Hassan as-Sabbah. »⁴⁹.

En réalité, Hassan fut le premier à trahir le fameux serment dont il prit l'initiative avec Abou Ali et Omar Khayyam, d'après le narrateur de *Le Vieux de la montagne* :

« Hassan en avait eu l'idée de les lier à jamais car leur rencontre était un hasard longtemps prémédité » (p 15)

L'assassinat par Hassan de Nizam al-Mulk, qui refusait de partager le pouvoir avec lui, était plus qu'une réponse à une ambition personnelle, un objectif politique stratégique de prise du pouvoir même, pour asseoir son régime tyrannique.

⁴⁸ MOURGUE. Alain. Hassan as-Sabbah et la secte des Assassins d'Alamut. 2006 . p 6. <http://www.pourlhistoire.com/docu/hassan.pdf>

⁴⁹ Ibid. p 7.

« Abou Ali redoutait son ambition sans borne, son caractère retors. Il en avait fait son premier secrétaire dans l'espoir de le neutraliser avec un hochet. Mais Hassan ne s'inclinait pas, exigeant sournoisement son dû selon le pacte ancien. La Parole donnée. » (p 15)

Hassan as-Sabbah, ne se contentait pas d'être le premier secrétaire de Nizam al-Mulk il visait tout : « le pouvoir Absolu » (p 15).

Dans le roman Hassan as-Sabbah et Nizam al-Mulk sont représentés comme « des frères ennemis », complètement contradictoires même dans les choses qu'ils avaient en commun, et qui ont fait d'eux paradoxalement de vrais adversaires, à l'exemple de leurs relations contrariées avec la même femme et la rupture du pacte :

« J'étais affligé à l'idée que Hassan allait bientôt rompre notre pacte et content d'être loin de telles intrigues. Mesquinerie des apparences. » (p 15)

Hassan as-Sabbah tua Nizam al-Mulk parce que celui-là en plus d'avoir le pouvoir, avait obtenu tout ce qu'il désirait : l'amour, même conventionnel, le prestige et l'estime intéressé de tout le monde:

« Nizam al-Mulk est parfait.

Tout le monde l'aime.

Hassan le fait assassiner. » (p 19)

« Hassan m'avait dit je hais Abou Ali, il a tout. Badra l'aime. Le pouvoir. Le prestige. Il est généreux et sait donner un sens à ce qu'il entreprend.

Je le hais, oui » (p 50)

c- Hassan as-Sabbah et Omar Khayyam, l'obscurantisme et la raison :

Contrairement à sa relation avec Abou Ali, Hassan appréciait beaucoup mais avec intérêt la culture d'Omar Khayyam, estimait sournoisement sa personnalité, sans jamais pouvoir le convaincre d'adhérer à sa doctrine dont l'idéologie est extrêmement dangereuse :

« ... Hassan avait essayé de me convaincre à rester avec lui. Nos longues discussions me déchiraient car je n'avais pas d'arguments à

opposer. » (p 23)

Hassan avait l'audace d'affronter terriblement et violement les obstacles qui pouvaient l'empêcher de réaliser ses rêves fous et ses ambitions décadentes pour précipiter la société dans la dégénérescence en la faisant revenir des siècles en arrière, l'affaiblir face aux envahisseurs et l'anéantir, pour entraver son émancipation :

« Je n'ai jamais partagé entièrement les idées de Hassan malgré mon dégoût pour notre société décadente. La vilenie manifeste. Mais régénérer le monde est une ambition dangereuse, redoutable. Une méfiance instinctive de l'extrême outrance m'écartait d'Hassan. » (p 48)

Hassan était un homme très violent et rien ne pouvait l'empêcher d'agir, en vue de concrétiser ses projets périlleux, même par les méthodes sanguinaires, le terrorisme et la ruse. Hassan agissait contrairement à Khayyâm qui était plutôt porté sur l'action par les moyens savants, sans vanité ni orgueil, calme et tranquille et se contentait d'une vie simple et sereine, digne d'un homme de science :

« Hassan m'avait dit si tu approches l'incertain prends garde que tous ne te regrettent... » (p 47)

d- Origine de l'appellation « Le Vieux de la montagne » :

« Le Vieux de la montagne », cette appellation célèbre du chef de la secte des Assassins, n'est pas la traduction adéquate du vrai surnom d'Hassan as-Sabbah « Cheikh el Djabel », en arabe « Le Maître de la montagne » car « el cheikh » ici n'est pas pris dans le sens de « vieux » mais dans le sens de « maître », « chef » ou « prince ».

La valeur sémantique de ce surnom est dans sa dimension légendaire et historique, que l'auteur voulait écrire, pour expliquer à travers le mythe mais surtout la réalité du chef de la secte des Assassins, le contexte algérien contemporain et en dire ses préoccupations en générale et vis-à-vis de l'intégrisme en particulier :

« Le Vieux de la Montagne sera le poème de la solitude de la lumière qui prend au cœur comme un pincement apparemment sans gravité, un dégoût à éprouver le besoin de se tenir à un mur. » (p17)

e- La doctrine de la mort

Le génie de Hassan as-Sabbah réside dans sa redoutable doctrine de la mort, et sa capacité incontestable à manipuler ses partisans complètement hypnotisés par son enseignement religieux et militaire, apte à les envoyer, par leur propre volonté soumise, à la mort considérée pour eux comme acte d'accès au paradis céleste :

*« Hassan : as-tu vu Alamout
Mon rêve quoi prend forme des volumes jamais conçus
Tout vise à l'unité et je suis l'Unique [...]
Demain le monde verra la Preuve et l'univers » (p 62)*

Hassan as-Sabbah avait une force de caractère rigoriste. Il était trop sûr de lui, grâce à sa secte et l'Etat qu'il avait créé :

« Hassan avait remarqué la servilité de l'historiographe, les bornes du nomographes, les vers plats du poètes dans leurs forme ancienne. » (p 65)

Hassan avait ordonné à son serviteur le plus proche, de n'annoncer sa mort qu'à Khayyam et dire au reste du monde qu'il s'est retiré dans son château et qu'il reviendra « le Jour des Comptes », ce qui fera de lui aussi un Messie ou « el Mehdi attendu », un « Imam caché » en lequel les ismaéliens croient fortement.

« Il (Kahir) l'avait enterré secrètement dans le verger du château et dit aux autres fidèles qu'il s'était retiré- l'occultation annoncée- pour réapparaître au Grand Appel. L'Ordre devait continuer son existence sous la direction du conseil qu'il avait installé et poursuivre l'œuvre commencée. Préparer le triomphe final. » (p 92)

Même Hassan mort, la secte continuera la poursuite de son objectif nihiliste.

6- Nizam Al-Mulk

Homme d'État de l'Empire perse à l'époque seldjoukide, il est né vers 1018 près de Khorasan. Son surnom « Nizam al-Mulk » signifie en arabe « ordre de royaume » indique très bien son rôle important dans le pouvoir, car c'est lui qui dirigeait réellement tout l'Empire, notamment après la mort du sultan Alp Arslan et l'accession de son fils Malik Shah au trône aussitôt alors qu'il n'avait que 17 ans.

« *Abou Ali portait son titre sans ostentation.* » (p 19)

L'histoire de Nizam al Mulk est riche de ses importantes contributions constructives dans l'Empire surtout sur le plan intellectuel et culturel, comme la fondation et la généralisation des « medersas » (écoles), des institutions religieuses et scientifiques qui enseignent en plus de la doctrine sunnite, les mathématiques, l'astronomie..., dont la plus célèbre est la Nizamiya de Baghdad, la première et la plus importante (dont le nom est dérivé de celui de son fondateur), citée une fois dans le roman dans un contexte culturel évoquant une soirée poétique de Khayyam à Baghdad.

« *À Baghdad on apprécia mon talent.*

Je fus logé dans une pension près de la Nizamiya. » (p 93)

La Nizamiya de Baghdad, avait une qualité d'éducation très élevée qui la plaçait très haut parmi les autres établissements médiévaux de son genre en Perse et dans les pays limitrophes. La contribution du philosophe et théologien al Ghazali en tant que professeur, donnait à cette école une réputation appréciée par le courant sunnite dominant.

a- Nizam al-Mulk renforcé au pouvoir par le théologien al-Ghazali

Abou Hamed al Ghazali⁵⁰ est un philosophe sunnite qui avait vécu au onzième siècle en Iraq. Il a essayé de trouver dans le soufisme des réponses rassurantes à ses questions sceptiques basées principalement sur « le doute ».

Nizam al Mulk l'avait placé à la tête de la medersa el Nizamiya de Baghdad, parce qu'il avait la même idéologie religieuse que lui. Il voulait généraliser la doctrine sunnite, à

⁵⁰ Un autre al Ghazali(Mohamed), d'origine égyptienne, travaillait à l'Université Islamique Emir Abdelkader de Constantine, dans les années 80 du XX ème siècle et avait prôné, lui aussi, la conception officielle de l'Islam.

laquelle il s'était converti du chiisme, suivant le courant des turcs seldjoukides – à tout l'Empire perse et même au-delà.

L'auteur de *Le Vieux de la montagne* présente Al Ghazali comme une « parure du siècle » grâce à ses qualités de courage et de sincérité, face aux sectes meurtrières et dénonçait leurs violences barbares, qui menaçaient en premier lieu la sécurité des hommes d'Etat de l'époque. Le narrateur fait les éloges de cet homme qui se démarquait de la pensée dominante de l'époque basée sur la propagation de la mystification et de la spiritualité irrationnelle.

« Il y eut des transformations dans l'empire.

De nouveaux États créés, vindicatifs et criards. [...]

Des sectes meurtrières et sourdes qu'al-Ghazali dénonça conformément à la Sunna sans les comprendre car il refusait la considération à toute violence. Il était courageux et savait attaquer dans une langue acerbe et claire. Il vivait traqué à cause de ses polémiques mais ne se taisait pas.

Al-Ghazali était la parure du siècle. » (p 82)

b- Nizam al-Mulk et l'adversité avec Hassan as-Sabbah

L'adversité entre Nizam al Mulk et Hassan as-Sabbah n'est pas seulement dûe à l'histoire du pacte d'amitié légendaire rompu, mais parce qu'ils avaient dès le début, des caractères complètement différents, antagoniques et désirant contradictoirement les même choses impossibles à partager en commun, tel que le pouvoir absolu à la tête du régime et l'amour possessif de la même femme, Badra. Pour atteindre ses objectifs chacun avait sa méthode et ses outils déterminés par ses orientations et sa position.

c- Nizam al-Mulk, le héros exemplaire :

Le narrateur (Khayyam, mais aussi l'auteur et le poète) présente Nizam al-Mulk comme un homme exceptionnel qui a toutes les qualités du souverain intelligent et sage :

« Nizam al-Mulk, voilà le héros

Sain/ Travailleur/ Intelligent/ Honnête/ Rigoureux/ Modeste/ Beau.

Plein de vie, de vitalité, d'humour, de charme.

Sensible et ouvert aux autres, il garde ses distances dans les plus hautes fonctions de l'Etat. [...]

Tout le monde l'aime.

Hassan le fait assassiner. » (p 19)

Nizam al-Mulk est resté fidèle d'une manière complaisante à son passé et à ses vieux amis de jeunesse:

« Après avoir accédé au poste de Nizam al-Mulk, Abou Ali visita Nishapoor sans cérémonie. Il alla saluer le Vieux cheikh Muaffiq qui avait formé son esprit à la droiture et s'enquérir des transformations survenues dans les sciences enseignées » (p 42)

Sa relation avec Omar Khayyam était assez bonne, mais il pensait qu'il allait peut être vouloir profiter de lui pour demander plus de faveur (selon le pacte conclu), ce qui n'était pas le cas vu la modestie de Khayyam et son intégrité.

« Nizam al-Mulk avait paru surpris du peu d'exigence de Khayyam. Était-ce une ruse pour l'éprouver ou détachement véridique... il se montra généreux, admiratif et soucieux. La sécurité matérielle libère à la peine, pensait Omar. » (p 45)

Pour l'auteur le personnage de Nizam al-Mulk représente le pouvoir. Intelligent et discret, il incarne, d'une certaine manière, des politiciens algériens, et a particulièrement des qualités exceptionnelles, comme décrit dans cet extrait :

«... j'ai tenu Nizam al-Mulk à l'écart. Une peur de mal rendre compte de son ambition concrète d'absolu.

C'est quelqu'un de simple et droit, d'une exigence comme le couteau.

Un esprit vif, agile à mettre en relation des faits disparates et tirer des conclusions pratiques heureuses. Secret aussi. Il ne se confiait jamais. Ni Hassan ni Omar ne le percèrent malgré des tribulations communes et une exceptionnelle amitié.» (p 80)

Malgré qu'il admirait sa forte personnalité, Khayyam se démarquait de Nizam al-Mulk qui finit par épouser Badra qui l'aimait, séduite par sa fortune et son poste prestigieux et surtout par le confort et la sécurité qu'il lui procurait, alors que Khayyam désintéressé, devait s'en séparer même s'il l'aimait.

7- Badra, le principal personnage féminin du roman

Badra est le principal personnage féminin du roman. Elle incarne la beauté dans ses formes les plus douces, suivant les descriptions de l'auteur qui la présente d'une manière sublime en lui attribuant toutes les qualités de la femme.

« Badra est indescriptible comme la femme aimée » (p 19)

Ce personnage est l'objet de rêve de Omar Khayyam, Hassan as-Sabbah et Nizam al-Mulk, chacun suivant son caractère, sa nature et sa situation sociale et politique :

« Badra était belle mais il y a si longtemps que je ne saurais la décrire pour dire quoi? Imprécision du trait. Aphasie. » (p 28)

Le narrateur dans ces lignes de la lettre que Omar a écrit à sa bien-aimée Badra, lui déclare, poétiquement qu'elle ne sut savoir l'amour qu'il lui porte :

« Omar décida d'écrire une lettre à Badra

Que savais tu donc de ne savoir l'amour que je te porte ; les yeux clos sur le miroir. Chaque jour nous sépare a l'évidence ma bien-aimée ; j'ai mal a toi a ne plus te supporter belle de désirs.

...il ne sut quoi dire. » (p 39)

L'amour de Khayyam pour Badra est intense, contrarié et paradoxal. Leurs caractères sont différents, animés par des ambitions contradictoires qui éloignent leur chemin, malgré leur grand amour.

Badra pour Khayyam est une force d'inspiration et d'attraction. Il l'aime poétiquement, mais ce n'est pas ce qu'elle attend, occultée par Hassan:

« Khayyam avait aimé Badra d'une manière poétique alors qu'elle voulait qu'il l'aime d'une manière plus concrète. » (p 28)

Et lui reproche sa sincérité et son manque de formalisme :

« Tu ne sais pas être adulte dit Badra » (p 14)

Désintéressée de son aspect intellectuel, scientifique et poétique, elle n'avait qu'un regard plat et simpliste du monde et de l'amour. Elle était morbide :

« Badra était triste et Omar voulait lui apprendre à aimer la vie. Extirper la molle sensation de mort que dégageait sa présence. » (p 38)

a- Une union impossible

«...tu recherches une union impossible, je ne suis pas un rêve... » (p 78)

Badra condamne à tort l'attitude de Khayyam, qui consiste, d'après elle, à ignorer la personne qu'elle est, parce qu'il la sublime, alors qu'il aurait pu, selon elle, l'accepter telle qu'elle est sans trop lui compliquer l'existence par des questions philosophiques embarrassantes, ce qui la désole :

« Badra avait essayé de l'aider en lui conseillant les actes nécessaires. Elle l'avait aimé. Elle voulait seulement qu'il la regardât avec ses yeux, vivante. La vie n'était pas une feinte perpétuelle.

...Mais Khayyam se mutilait la vue pour pénétrer des chimères.

Elle ne le supporta pas.

Elle l'avait aimé plus que tout au monde.

Petite âme,

il n'y a rien à quêter que la mort, avait dit Badra. » (p 67)

Khayyam se sépare de Badra parce qu'il l'aime, en fuyant toute sorte d'attachement avec elle et épousa une femme de son milieu social :

« Il aima Badra contre sa volonté (un coup de foudre!) Et la quitta parce qu'il l'aimait. Il se maria à Nishapoor avec une inconnue (la fille de l'associé de son père). Il eut trois enfants.

Puis il abandonna sa famille à la compagne pour se retirer dans son laboratoire. » (p 69)

Badra fait partie de l'imagination de Khayyam, elle est indissociable de sa mémoire.

« Une jeune fille lui rappela Badra. Khayyam la regardait avec insistance sans jamais croiser son regard . » (p 93)

b- Une brise de sensualité

Malgré des relations passagères avec des filles inconnues rencontrées dans un bar ou dans une maison close, Badra allait devenir l'unique femme que Khayyam aime.

Par contre le souvenir de Badra que Nizam épousera, reste singulier car il éveille en lui ses envies et ses désirs :

« Lui dire que certaines nuits je rage de la mordre sans que le blême argent de la lune en soit la cause. Lui dire la douceur de sa peau qui bouleverse mes mains .lui dire que je la tue et la mutile comme un enfant jaloux de son jouet.

Lui dire comme je l'éveille. » (p 39)

Et dans l'extrait suivant aussi, le narrateur décrit d'une manière poétique et charnelle un souvenir d'une très forte scène d'amour avec Badra, le tout premier contacte physique avec elle :

« Je t'aime murmura-t-il dans ses seins ».

« le premier contact avec Badra allait les anéantir comme une trombe foudroyante d'atomes crochus.

Gouttelettes éplorées...

Jamais Khayyam n'avait senti son corps avec autant d'acuité, d'émotions déchaînée, d'ardeurs meurtrières et meurtrie. Sublime écartèlement.

Il eut envie de pousser un râle d'agonie comme un chien flairant la mort du maître, toutes ses fibres partaient en lambeaux, s'épuisaient dans une tension suprême.

*Un désir de sang / le sacrifice pour ressusciter soleil cuirassé d'assurance.
Radieuse servitude.*

Je t'aime murmura-t-il dans ses seins.

...peut-être avait-il pleuré. » (p 68)

Badra aimait Khayyam, mais elle ne savait pas réussir sa relation avec lui ce qui la faisait souffrir. La décision de séparation l'avait affligée :

« Khayyam n'avait rien à objecter.

*Badra faillit mourir au tarissement des larmes qui vident le regard. Crevasse.
Solidité de la peine.*

*Tu érodes notre amour par tes absences, / tes silences (je ne voulais pas croire à
la rupture)...et tu m'uses dit-elle.*

Je te croyais fort.

...l'étonnement s'éteignait...

Quitte mon corps comme tu m'as quitté, / je ne veux plus te voir. » (p 69)

c-Badra l'amoureuse de l'auteur

L'auteur projette sur Badra, le principal personnage féminin de *Le Vieux de la Montagne*, l'image d'une femme concrète qui pourrait être sa bien aimé présente obsessionnellement dans sa mémoire et ses souvenirs :

*« Tu es fou d'agir ainsi avait dit Badra comment oses-tu refuser la vie. Tu m'as
trompée en me réveillant au jour et tu es lâche.*

*Regarde-moi, je suis l'insoupçonné rivage, pierre ponce de désirantes attentes,
mais tu ne sais rien distinguer.*

Mon pauvre petit homme que j'ai aimé. » (p 69)

Pour l'auteur, Badra n'est pas son alter égo, elle éveillait sa conscience profonde et, dans des dialogues intenses, s'adresse à lui pour le culpabiliser à cause de la rupture de leur relation :

« Tu veux tout avoir, les enfants raisonnent ainsi

...je voudrais mourir, dit-elle [...]

Tu m'as fait si mal, dit-elle, tu ne t'en rends même pas compte

*Nous étions seuls désespérés-succession de troubles
Un médaillon*

J'avais forcé les circonstances pour pleurer la séparation les larmes sont réelles qui creusent le rêve. » (p 41)

Là où Khayyam est l'image de Tengour, Badra est l'incarnation de sa bien-aimée. Elle prend parfois les allures d'une femme actuelle, qui le soutient dans sa vie quotidienne et même dans son ivresse salvatrice et répétée :

« Ce soir-là Badra porta Khayyam jusqu'au quatrième étage. Il était saoul et malade. Elle le fit vomir dans l'évier de la cuisine, lui lava le visage et le coucha. » (p 28)

d- L'incarnation d'une femme actuelle

Badra incarne dans le roman l'image d'une femme actuelle qui assiste à tout les développements de la vie personnelle du narrateur:

« Badra perça le jeu après trois semaines de vie commune à découvrir les refuges elle me voyait une dissection » (p 14)

L'auteur montre clairement qu'il s'agit d'un personnage actuel, avec des termes nouveaux comme l'immeuble, le gravier, le garde-fou...

« J'allai frapper à la porte de l'immeuble. Il n'y eut aucune réponse malgré la lumière à la fenêtre. Elle me narguait. Le garde-fou se balançait. Je cognai la porte à coups de pied. Le silence. La rue molle. Je ramassai du gravier et lançai contre la vitre qui se brisa je n'avais pas mesuré mon lancer. » (p 14)

Le narrateur parle de Badra d'une manière très intense, elle lui offre la plus tendre consolation dans sa vie difficile, malgré les douleurs que provoque son souvenir :

« Une tendresse m'envahit qui délie mon corps à te goûter au fond de moi flexion des sens. Apaisement du sang. Badra me revenait dans un vertige. » (p 38)

Badra représente aussi pour l'auteur, un très fort souvenir charnel qui fait vibrer son corps et son âme.

« À l'évoquer mon corps se contracte et aujourd'hui encore je frémis comme à la morsure d'un fouet. J'enfonce mon poing dans la bouche pour briser le sanglot et

les yeux fermés je m'efforce à pénétrer le vide intérieur ma protection ultime secousses imprévues d'impressions fortes stridence d'une déchirure.

Une aiguille sans aimant.

Un phalène affolé par une lampe une toupie » (p 38)

L'auteur exprimait de différentes manières sa douloureuse séparation de Badra qui, après leur rupture, épousera indifférente son ami Nizam, qui l'avait courtisé.

« Abou Ali n'avait pas attiré son attention et je fus étonné qu'il la courtisât après notre rupture. Le motif ? Des incidents sans importance. J'étais amoureux comme dans une histoire. Une fougue dévastatrice. Mon cœur pourquoi es tu fou, dit-elle. Je ne comprenais pas. Je t'aimais toi. Toi l'unique, rivée dans mon regard aveugle à ta peine. Sauvage indifférence de l'amant, ô mon amour...

Le pardonneras-tu ? » (p 39)

e- Badra l'épouse de Nizam al-Mulk

« Il épouse Badra qui l'aimera

que ni Hassan

ni Omar n'ont su aimer. » (p 19)

Pour Nizam al-Mulk, Badra est une épouse parmi tant d'autres, même si elle est sa préférée. En plus de son pouvoir et sa fortune, elle est considéré, pour lui, comme un avantage en plus, un support :

*« Il avait un avantage sur ses deux frère l'amour de Badra...
M'aimes-tu ?*

Je t'aime, avait dit Hassan.

Je t'aime, avait dit Omar.

Je nous veux ensemble dans le même lit à la même table à la tombe, avait dit Abdou Ali. J'ai besoin de toi pour rêver une vie et dominer mes passions. Je te veux solide et saine car j'aurais à m'appuyer sur toi.» (p 81)

Badra aimait chez Nizam al-Mulk sa simplicité opportune mais en avait un sentiment d'insécurité, de domination et de vulnérabilité. Leur relation était conventionnelle :

«...Badra était séduite par la simplicité d'Abou Ali.

Elle seule aurait pu parler de ses crises de pessimisme, de son despotisme ombrageux et honteux, de sa fragilité. De sa riante générosité. » (p 81)

La bonté factice de Nizam al-Mulk procure à Badra le calme, l'assurance matérielle et une paix fragile. Devenue frigide elle en vint à désirer un enfant, ce qui signifie pour elle plus de stabilité conjugale, une réponse à son besoin maternel instinctif et une descendance, pour le souverain, étonné d'être concerné :

« Badra avait failli mourir.

Je t'aimerai toujours je t'aimerai.

Avec Nizam al-Mulk, elle vivait dans le calme. Une paix délicate.

Elle était à l'abri de la gêne, des soucis matériels, silencieuse et choyée. Un jour, elle s'étonna que son corps ne frémissse plus au souvenir.

Un simple étonnement.

Je veux un enfant, dit-elle. Ébahie.

De moi.

De toi.

Ils eurent deux filles Haçna et Drifa.

Je t'aimerai toujours. » (p 88)

Badra est un personnage conventionnel de la société perse médiévale (comme dans la société algérienne contemporaine) qui réduit la femme à une simple épouse provocatrice, obéissante et soumise en contre partie d'un certain statut social apparemment respectable qu'elle trouva chez Nizam al-Mulk.

f- Badra et Hassan as-Sabbah

La relation de Badra, fataliste et apathique, et de Hassan as-Sabbah, rigoriste, est basée sur la peur et l'oppression. Elle le craint et ne supporte pas son amour possessif qui la cloître et l'étouffe. Il la régentaient, consentante et victime :

« Hassan entretenait avec Badra une amitié farouche et possessive qui lui donnait droit de regard sur sa vie, disait-il. Badra était lasse des esclandres de Hassan mais elle le chérissait malgré elle. » (p 39)

Pour Hassan as-Sabbah, Badra était un simple objet de dispute et de convoitise entre lui et Nizam al-Mulk .

« Hassan m'avait dit je hais Abou Ali. Il a tout. Badra l'aime. » (p 50)

8-Les Assassins

a- Sens du mot « Assassin » :

Le terme « Assassin » est dérivé du mot hachachines (les fumeurs de Hachich), ce surnom fut donné péjorativement à la secte des « Nizârites » de Hassan as-Sabbah à l'époque des croisades, pour les qualifier de délinquants et de drogués. Les membres de cette secte mystérieuse étaient conditionnés par le hachich (herbe) qui leur permet, dans un état second, de commettre volontairement des assassinats suicidaires spectaculaires sous l'ordre de leur maître manipulateur.

Par la suite le mot « hachachine » a été repris dans plusieurs langues avant d'acquérir son sens actuel en langue française : « tueurs ».

« En Italie au XIIIe siècle, le mot est repris en « assassino » pour désigner soit les chefs musulmans combattant les chrétiens, soit les tueurs à gages. Enfin en France au XVIe siècle il prend la forme « assassin » et désigne les tueurs à gages, avant de prendre le sens plus large de meurtrier»⁵¹

⁵¹ Mourgue. Alain. Hassan as-Sabbah et la secte des Assassins d'Alamut. 2006. Document pdf.

b- La stratégie de la terreur

Les Assassins suivaient une stratégie effrayante pour terroriser leurs ennemis qui se trouvaient, malgré eux, face à des adversaires inconnus et féroces, pour lesquels « le rêve du paradis » supposé était la plus grande motivation qui justifiait leurs actes à la solde. Les crimes spectaculaires sont la première règle de terreur pour ces « soldat de l'ombre », car leur chef « Le Vieux de la montagne » exigeait que les meurtres soient réalisés dans les endroits les plus populaires des villes, et surtout dans les mosquées à l'heure de la grande prière du vendredi, selon une tactique qui consiste à surgir par surprise entretenant la superstition et diffusant des légendes terrifiantes.

c- L'endoctrinement des combattants suicides (Kamikases)

Malgré sa stricte rigueur avec ses disciples, Hassan, dans le roman, accordait à ses partisans des privilèges à Alamout par rapports au reste des sujets asservis dans la forteresse et accueillis à l'extérieur seulement :

« Hassan sépara ses partisans du reste du groupe. [...]

Derrière lui, les Compagnons. [...]

Et ordonna aux autres de ne plus l'importuner et de ne jamais franchir la deuxième enceinte du château sous peine de mort.

Ils étaient libres de leur foi, sujets taillables et corvéables à merci en marge des deux mondes. (Des paysans grossiers.) » (p 64)

Le Grand Imam hypnotisait ses fidèles, surtout dans la prière et la prosternation formative par un serment d'obéissance et de soumission totale :

« Nous somme le cadavre et tu es celui qui lave

Nous sommes immobiles dans le linceul et l'encens. » (p 90)

« Tout le monde se présenta devant le Maître, en rangs serrés, et s'inclina. Le front contre terre, trois fois.

Une ovation magnifique de stridence, d'étincellement d'acier, de scintillation.

Puis, le serment individuel.
(*Dieu est Grand*) » (p 64)

d- Les Assassins un sujet de la littérature:

Les Assassins inspirent par leurs histoires effrayantes les récits littéraires et historiques, comme « Le Grand Maître des Assassins » de Bettye Bouthoul (1936) ; « Légende des Assassins » de Fahad Daftary (2007) ; « Les Assassins » de Bernard Lewis (1984) ; « La secte des Assassins : XIe X111 siècle », « les martyrs islamiques » de Christine Millimono ; « Les Assassins de l'ombre » de Robert Wilson ; « Alamout » de Vladimir Batol ; « Les Paradis Artificielles » de Charles Baudelaire, et beaucoup d'autres ouvrages sur le sujet, dans lesquels réalité et imagination entretiennent la légende.

e- Le silence autour des Assassins

Les Assassins sont au centre de l'histoire du roman. Ils représentent le terrorisme.

Le narrateur parle de l'attitude des autorités vis-à-vis de cette réalité « nouvelle », entourée par le silence durant des années pour banaliser leurs comportements nuisibles, autant qu'en Perse (Iran) :

« (On édifia un asile dans la banlieue d'Ispahan). Les assassins y étaient tenus en observation secrète et soumis à des expérimentations.

Un jeune médecin avança une hypothèse surprenante : les assassins étaient manifestement drogués mais le cannabis restait une cause seconde, une illusion. Leur comportement était le résultat d'un enseignement ésotérique dont il fallait démontrer le mécanisme.

Il proposa un plan d'action pour enrayer la maladie. On le rejeta.

Il ne fallait accorder aucune importance au phénomène.)

Le silence autour des assassins dura plusieurs années. » (p 57)

Pour l'auteur de *Le Vieux de la montagne*, les Mongols (les envahisseurs), et les Assassins perses (les islamistes en Algérie), durcissent le régime et le justifie :

« Les Assassins et les Mongols étaient le prétexte à un état de siège permanent. L'arbitraire régularisé. » (p 77)

« Il fallut convenir que les assassins n'étaient pas des malades mentaux. Ils étaient là comme une écharde. La rumeur les parait de prestiges. Une issue au ténébreux quotidien » (p 58)

Malades mentaux ou drogués, les Assassins étaient une organisation mystique, politique et militaire meurtrière:

« Les premiers assassins passèrent pour des déséquilibrés. Les tribunaux exigèrent leur internement dans des maisons de fous. La presse reçut l'ordre de ne pas mentionner leurs actes car ces gens-là adoraient leur propre image. » (p 57)

9- Les Mongols dans le roman : absents mais agissants :

Les Mongols sont un peuple nomade vivant actuellement en Mongolie (leur pays d'origine, doté d'une république), en Russie et en Chine. Leur histoire est marquée par les invasions guidées par Gengis Khan, qui avait construit le plus grand empire du monde au dépend de plusieurs civilisations humaines, complètement dévastées par son armée incommensurable. Ses conquêtes, entamées de 1206 à 1227 sont achevées plus tard par ses successeurs, jusqu'en Syrie en passant par la Perse, l'Iraq et la Palestine, menaçant l'Egypte et l'Arabie. Ils déferlèrent sur l'Europe, et ne sont arrêtés qu'aux portes de la principauté de Moscou (La Moscovie), conquirent, la Chine menacèrent le Japon, s'installèrent en Inde..., bouleversant les vieilles civilisations entraînant sous leur action des peuples entiers, déplacèrent les plus grandes voies du commerce et de l'échange mondiaux, notamment la fameuse route de la soie.

Dans *Le Vieux de la montagne*, l'auteur parle du passage affreux et dévastateur des Mongols par la Perse comme d'un événement marquant définitivement qui fait l'objet d'une plaisante dérision animée par la crainte mystificatrice :

«...Les consommateurs commentaient à voix haute les dernières nouvelles : une invasion imminente des Mongols. La mobilisation générale allait être décrétée et les frontières fermées à toute circulation. Personne ne semblait y croire. C'était plutôt l'objet d'une plaisanterie. Aucun client n'avait vu de Mongols ni ne pouvait même imaginer leur apparence. Cela n'empêchait pas que l'on boive à leur santé.» (p 24)

Les Mongols sont représentés dans ce fragment et dans l'ensemble du roman, comme une réalité sûre et vraie qui était d'actualité à l'époque, mais dont on fait une grande légende fantastique qui suscite la peur actuellement sous la menace des « Mongols » contemporains, anonymes mais réels :

*« Les Mongols aux frontières. Rapacité de l'attente.
Des menaces. » (p 82)*

Rien qu'on citant leur nom, une agitation déstabilisante s'installe instantanément pour perturber les esprits et nourrir les imaginations. Le narrateur raconte des débats politiques acharnés qui se déroulaient spontanément à Alamout-bar, le lieu dans lequel des individus presque impersonnels, qualifiés de : « les Habités du Alamout-bar », discutaient d'une manière sceptique du danger qui n'en fini pas de les menacer.

Le narrateur met en scène ces habitués, pour examiner leurs comportements et leurs réflexions comme échantillon de la population:

« Les piliers du Alamout-bar avaient inventé le jeu du mongol qui consistait en un déguisement : était proclamé gagnant celui qui réussissait l'apparition la plus terrifiante. Pendant plusieurs jours, se produisirent des scènes cocasses et déroutantes. Les beuveries qui les suivaient étaient souvent sinistres. » (p 24)

Par dérision ces clients du bar dépassaient leurs scènes théâtrales, et allaient même jusqu'à boire à la santé de ces Mongols invisibles mais tellement présents car réels :

*« Les Habités du Alamout-bar s'enivraient toujours à la santé des Mongols dans la féerie du néon tamisé et l'assurance des plaisanteries coutumières.
Griserie du comptoir, liberté » (p 35)*

Transformer la peur en un jeu déroutant est un réflexe de défense très développé qui banalise les faits bien réels, catastrophiques, et abolit la crainte, mais renforce autrement

les croyances mystiques aliénantes, faisant croire au peuple que les invasions (pourtant vraies) par les mongols, de sa terre, sont une pénalité du ciel à cause de sa mécréance et sa désobéissance aux ordres de Dieu, et éviter ainsi de reprocher aux souverains leur règne injuste :

« Sans répondre à mon salut il dit : Baghdad vient de tomber. Il constata mon ahurissement. Il m'expliqua la prise de Baghdad par les Mongols, la fin du monde proclamée. Ce sont les sectataires d'Eblis. Gog et Magog lâchés sur notre inconscience. Parce que la famille d'al-Abbas n'a pas suivi le chemin, diriger la communauté dans la justice. » (p 33)

10- Alp Arslan, Le sultan seldjoukide

Alp Arslan est le deuxième sultan seldjoukide, il a régné sur la Perse de 1063 à 1072. A la mort de son oncle Toghrul-Beg en 1063, il élimina ses compétiteurs pour accéder au trône à Reï. Il prend pour vizir (ministre) Nizam al-Mulk à qui il confie l'administration de l'Empire et se consacrer aux opérations militaires.

Dans le roman, Alp Arslan représente l'autorité du pouvoir supérieur de l'Empire Seldjoukide sur le peuple. Il incarne avec son vizir Nizam al Mulk la domination arbitraire de l'Etat. Ses apparitions sont rares mais décisives :

« Alp Arslan restaurait l'Etat dans sa munificence ancienne et Nizam al-Mulk organisait le pouvoir. L'autorité était établie malgré quelques troubles sans gravité. Brutalité des répressions. » (p 36)

La complicité entre Alp Arslan et Nizam al-Mulk est basée sur leurs intérêts communs et leurs ambitions politiques. Leur attachement n'est qu'un compromis politique précaire et explosif.

Pour l'auteur, Alp Arslan est aussi l'image d'hommes politiques au pouvoir en Algérie. Le narrateur cite ses actions avec des phrases déclaratives directes :

« Alp Arslan prononça un important discours sur les dangers des modes importées de l'étranger, blessure à l'authenticité nationale. » (p 58)

Malgré l'aspect fort que l'auteur donne au personnage d'Alp Arslan, le narrateur le ridiculise en faisant de lui une description comique.

« Hassan me raconta que Alp Arslan avait les moustaches si longues qu'il les nouait derrière les oreilles ce qui lui donnait un aspect terrible. Il écarquillait les yeux pour accroître l'effet.

Les courtisans baissaient la tête pour ne pas éclater de rire.

Il était fier de sa prestance. Il ne quittait jamais un burnous noir offert par un marabout maghrébin qui se rendait en Chine sur les injonctions de son maître.

Mais c'est un être sans âme. » (p 51)

11-Kahir, le serviteur de Hassan

« Kahir observait les volontés de Hassan.

Il voulait que je sache la vérité. Le maître voulait que tu sois le seul à savoir c'est pourquoi je vais mourir, dit Kahir. » (p 92)

Kahir est le serviteur de Hassan as-Sabbah. Il est un exemple parfait d'obéissance et de soumission totale à ce maître dominateur. Le narrateur n'en donne pas de détail, sa proximité de Hassan suffit :

« Kahir m'attendait à la Porte de la Soumission pour me conduire à travers le passage secret qui mène à la première enceinte... » (p 59)

Dans le château de Alamout, c'est Kahir qui s'occupe des choses les plus importantes dans la gestion intérieure de la bâtisse selon l'ordre et sous la disposition du grand Imam Hassan, et veiller sur son bien être en déduisant tout seul ses envies et anticiper pour les réaliser sans contester:

« Kahir qui connaissait bien son métier resta auprès de lui dans le silence. Comme un chien. » (p 65)

Kahir impersonnel, a joué un rôle de soutien dans le sillage de son maître, pour tenter de rassurer Khayyam lors de sa visite au château d'Alamout :

« Kahir m'avait aidé à calmer mes angoisses et à surmener un trouble qui m'était inconnu. Esseulé dans une pénible douceur. » (p 62)

Kahir est aussi le calculateur confident de Hassan:

« Le maître voulait que tu sois seul à savoir c'est pourquoi je vais mourir, dit Kahir. » (p 92)

12- D'autres personnages :

Le patron du bar, le marchand de beignet, Haçna, Drifa etc., sont aussi des personnages du roman. Leurs rôles réciproques étant moins importants que ceux des principaux personnages mais s'y ajoutent pour mieux consolider le récit.

Le temps et la chronologie

III- L'analyse du temps et de la chronologie dans le roman

1-Le temps et la narration

a- Le temps

Le Vieux de la montagne est un roman temporel. Son texte obéit à une chronologie balisée par les faits successifs, interférés et alternés. C'est un texte qui organise les événements actuels ou appartenant à un passé lointain, à l'époque médiévale, sur un fond réel et reflète l'actualité de l'Algérie contemporaine et de la région parisienne, selon l'axe Tiggitt (mentionné), Paris (suggérée), Alger (implicitement), et Constantine (allusivement)... qui n'est autre que l'itinéraire selon des étapes vécues par l'auteur.

L'auteur fait une synchronisation romanesque des différentes époques replacées en superposition ou successivement sinon confondues et donne au texte un aspect universel en renforçant la généralisation des événements. L'œuvre, inépuisable, tolère parfois plusieurs interprétations actualisées ou passées.

Le Vieux de la montagne écrit précisément dans la période de 1977 / 1981, comme c'est indiqué dans sa première page, et publié pour la première fois en 1983, a toujours un sens pertinent et une valeur référentielle par rapport au contexte algérien, français, iranien et au-delà, à l'échelle internationale. Habib Tengour l'a écrit comme des instantanés par une vision prémonitoire et des prémices du futur. Il a fait une observation analytique de la réalité algérienne et de l'immigration en France en décrivant d'une manière intelligente et fidèle le présent à la lumière d'un passé toujours vivaces, porteur d'anéantissement et de menaces actuelles illustrées par une histoire réelle aussi bien de l'Algérie contemporaine que de la Perse médiévale enrichie par l'immigration, basée sur une narration ultérieure, simultanée ou antérieure.

b- La narration ultérieure :

La narration ultérieure rapporte les événements à postériori. Dans *Le Vieux de la montagne* la narration est principalement ultérieure, écrite au temps passé et à l'imparfait surtout car il s'agit de raconter l'histoire par le biais des personnages historiques du roman : Omar Khayyâm d'abord qui se transforme en un simple narrateur anonyme et indéfini, prend des fois l'apparence de l'auteur lui-même et vice et versa, raconte le roman avec une certaine distanciation par rapport aux événements historiques, en indiquant évidemment leur appartenance à l'époque médiévale, mais avec la force de l'actualité (y compris en Iran même ou en Afghanistan).

« À cette époque, les dévots ne se manifestaient pas encore en public pour s'attaquer aux buveurs d'alcool. » (p 24)

Tengour ne parle pas de l'Histoire comme une rigide fatalité qui ne change pas et qu'on doit accepter telle qu'elle sans contester, mais comme une réalité dynamique pour changer le présent et surtout le futur.

« L'Histoire enseigne l'effacement des civilisations là où la gangrène s'empare du corps sourd aux avertissements. » (p 29)

c- La narration simultanée :

Elle consiste à raconter l'histoire du récit d'une manière instantanée, comme si le narrateur est entrain de vivre les événements dont il parle.

Raconter les événements du roman instantanément, les regarder en face, exige de les suivre dans l'histoire et de déplacer donc le temps linguistique, en ramenant le temps fictif du roman à son temps réel, et raconter le roman dans un air actualisé :

« Aujourd'hui, c'est le temps qui ne va pas, accroché à une chandelle éteinte. L'empire tremble au lieu de se réjouir, libre, livrer sa détresse au jour et prendre feu comme le soleil. » (p 33)

Le présent ici se déroule dans le passé, au moment où le narrateur parle. Cette façon narrative permet à l'auteur de raconter l'Histoire et en particulier l'histoire de la Perse

médiévale, d'une manière intelligemment sélective, en n'en tirant que l'essentiel des éléments historiques et critiquant la réalité actuelle algérienne chargée du passé de la Perse médiévale également archaïque réactualisée dans la Perse actuelle en Iran et s'imprime à tout le roman, avec une lisibilité sans équivoque que la poésie agrmente et la critique précise, dans une syntaxe incorrecte parfois, apparemment, car inhabituelle mais toujours juste, entraînée par l'imagination plutôt que par les règles de la grammaire qu'elle apprivoise.

d- La narration antérieure :

Ce type de narration est *prémonitoire* et « *consiste à mentionner les événements avant qu'ils ne se produisent.* »⁵²

Tengour dans *Le Vieux de la montagne* ne donne pas des certitudes sur l'avenir, mais réalise une écriture par anticipation suivant sa réalité actuelle (au moment d'écrire) en se basant sur l'histoire médiévale, et certainement contemporaine, la continuité du passé dans le présent, le féodal dans le sous-développement :

« Les occasions de s'intérioriser longtemps à Nishapoor étaient plutôt rares, l'existence y était devenu houleuse, vénale et sinistre. Les assassins et les Mongols étaient le prétexte à un état de siège permanent. » (p 77)

⁵² Vincent. JOUVE. *La Poétique du roman*. Edition Armand Colin. 2^{ème} édition. Paris. 2007. p 45.

2- Une chronologie romanesque indéterminée

« Il y a le temps raconté [...] et le temps mis à raconter [...] Du jeu entre ces deux temps de natures différentes [...] le roman tire nombre d'effets de sens. »⁵³

L'auteur fait des prospections dans le domaine social et politique, et sur le devenir des personnages historiques, ce qui donne au texte une ampleur romanesque élaborée débordant les temps de la narration fictive, vers une chronologie abstraite qui, entre le temps de l'histoire racontée et le temps du récit, découle sur une autre dimension temporelle indéterminée, mis à part l'enchaînement d'événements réels qui impose un certain ordre dans le texte.

a- La langue au service du récit

Malgré l'utilisation du passé simple dans la conjugaison des verbes qui devrait éloigner et achever l'action dans le temps, cet effet d'espacement temporel linguistique fait penser plutôt à un souvenir lointain dans la mémoire du narrateur qu'à un événement historique ou légendaire. L'imparfait et le plus-que-parfait inscrivent plus l'action dans le passé, l'éloignent d'avantage et lui mettent un terme :

« Un soir de désœuvrement, ils versèrent le sang dans un gobelet sale que Omar avait dérobé dans une gargote de la place des Martyrs pour une aventure dont ils soupçonnaient l'insécurité. Hassan en avait eu l'idée pour les lier à jamais car leur rencontre était un hasard longtemps prémédité. Omar but par divertissement et Abou Ali par attachement à ses deux aînés qui l'inquiétaient. » (p 15)

L'auteur représente donc la scène du pacte avec des personnages contemporains qui portent les noms de Hassan, Omar et Abou Ali et les fait venir de la Perse médiévale à Alger (« la place des Martyrs »), en démystifiant son contenu par les termes familiers « une gargote », « gobelet sale » ...

⁵³ Ibid.

J.B Nicolas dans la biographie de Khayyam qui introduit sa traduction des Quatrains (Les Roubaïtes) donne une autre version :

« Un jour Khayyam demanda, en manière de plaisanterie, à ses deux amis si une convention passée entre eux et basée sur l'absolue nécessité, pour celui des trois que la fortune favoriserait, de venir en aide aux deux autres en les comblant de ses bienfaits, leur paraîtrait une chose puériles. « Non, non » répondirent-ils ; l'idée est excellente et nous l'adoptons avec « empressement ». Aussitôt les trois amis se donnèrent la main et jurèrent, le ca échéant, d'être fidèles à leur engagement.»⁵⁴

J.B Nicolas racontait l'histoire du serment à la manière d'un conte, qui traduit l'émotion des trois amis concluant un pacte d'amitié qui les engagerait ensemble pour toute la vie, tel qu'on le lui a raconté lors de son voyage en Perse, devenue l'Iran en 1925.

b- L'écriture poétique:

Le Vieux de La montagne est un grand poème libre. Cette forme d'écriture est une des vocations littéraires et intellectuelles de ce roman et en fait de la poésie l'âme réelle.

« « Le Vieux de la montagne » sera le poème de la solitude de la lumière blanche qui prend au cœur comme un pincement apparemment sans gravité. Un dégoût à éprouver le besoin de se tenir à un mur.» (p 17)

Ce texte particulièrement musical, crée des images importantes qui riment avec le sens et le contexte de l'écriture.

*« Poésie amère, soucieuses du frémissement imperceptible du regard.
Un épanchement déplorable.*

L'attente de l'âme bien que dieu ait disparu.

Une tendresse soluble dans tes lèvres fourbes. » (p 46)

Le Vieux de la montagne est un long poème qui raconte en chantant, l'histoire, plaint le présent, averti et prépare pour l'avenir, s'acquitte ainsi, par la langue, et se rit de la vanité :

⁵⁴ J.B Nicolas. Omar Khayyam : Les Roubaïates. Paris : Seghers. 1965. p 8.

« Hassan : as-tu vu Alamout

Mon rêve qui prend forme des volumes jamais conçus

Tout vise à l'unité et je suis l'Unique [...]

Demain le monde verra la Preuve et l'univers » (p 63)

Tengour / Khayyam voit, perçoit le monde, analyse, comprend et communique le monde, la société, en poète incarnant l'amour éternel désintéressé, le triomphe de la beauté, du savoir.

« Il aime et se sépare et aime à se séparer pour imprimer au poème cette souffrance douceâtre qu'il cache et qui l'ouvrira au Temps » (p 18)

Le style

IV- L'analyse du style dans le roman

L'écriture est le sujet même de la présente étude littéraire, dans laquelle cette partie est destinée à décrypter le style de l'auteur qui véhicule ses idées et sa vision du monde, et élabore intelligiblement le processus de sa réflexion de la société, des événements déterminants de son devenir et leur traduction littéraire.

La compréhension de la démarche stylistique du roman est primordiale pour apercevoir les choix idéologiques de cette œuvre écrite d'une manière codifiée par les différentes constructions de phrases parfois agrammaticales mais douée d'un sens, et expressions qui transgressent des règles établies de la langue ou simplement inventées par l'auteur pour donner un effet littéraire selon une prescription linguistique personnalisée.

« L'écriture est une « trace » comme une autre, mais ce n'est pas celle-là qui est la plus importante. La « trace implique des gens qui sont passés, des moments de ce qui a été fait ou vécu. L'écriture n'est qu'un outil, un instrument qui permet de revisiter de fixer certaines réponses par la mémoire »⁵⁵

1- Les types de phrase dans le roman :

Dans *Le Vieux de la montagne* Tengour utilise des phrases de types variés dans leur nature, structure, mode, longueur, forme, rythme, intensité, construction et sémantique. Il écrit avec un rythme saccadé, qui suit des sonorités et produit en musicien une mélodie et une harmonie poétique libre. En dépassant la prose du roman, il crée une esthétique faite de la beauté des vers d'un côté, de celle des symboles de l'autre, avec une grande clarté et la rigueur romanesque de la prose :

« Je cognai la porte à coups de pied. Le silence. La rue molle. Je ramassai du gravier et le lançai contre la vitre qui se brisa. Je n'avais pas mesuré mon lancé. J'entendis un flot d'injures et Hassan m'apparut.

Hassan à qui Alamout doit la célébrité. » (p15)

⁵⁵ YELLES. Mourad. Habib Tengour, L'Arc et la Lyre. Edition Casbah. Alger. 2006. P 78.

Ce fragment contient des expressions de bruits, des sons qui peuvent être interprétés comme une sorte de musique fracassante, traduite par un ensemble d'actions bruiteuses enregistrées successivement par un ensemble de sons rythmés, plus ou moins forts qui cassent le silence dominant dans une rue déserte, sans auditeurs, apparemment.

Tengour écrit comme il réfléchit, d'une manière spontanée, automatique élaborée et au lieu de raconter uniquement à distance les événements de son roman, il s'implique lui aussi dans son histoire comme un narrateur actif qui s'exprime dans des monologues intimes.

Le style dans *Le Vieux de la montagne* est poétique tout en utilisant les techniques prosaïques de l'écriture romanesque, telles que les longues phrases parfois complexes, qui ne sont qu'un ensemble de phrases simples liées par une unité de sens, parfois poussées, clarifie les idées pointilleuses de l'auteur, ses lointains souvenirs d'enfance, sa vision globale de l'histoire, les principaux enjeux politiques stratégiques, ses projections dans l'avenir, et ses prémonitions, comme dans l'extrait suivant où on détecte un mouvement alternatif entre les phrases simples et courtes et les phrases complexes et longues.

« Tu t'occupes parce que tu te crois plus malin que beaucoup, tu réussiras certainement et tu prouveras ta valeur, alors tu dévoileras tous les mensonges. Tu sera entendu.

Mais tu sais que ce n'est pas vrai.

Te voilà fragile et fuyant comme ton édifice sans repli possible, condamné à mettre en œuvre tes rêves au lieu de les rêver.

Des indices soigneusement découverts.

Redoutable banalité des éclaircies » (p 17)

Les phrases complexes ne sont pas toujours longues, mais souvent condensées par les détails qui expriment les sentiments du narrateur, ses impressions vis-à-vis des événements et donner un sens profond surtout à son écrit, *Le Vieux de la montagne* :

« Je me désintéressais des raisons partisans, non par crainte de quelques représailles (je n'avais aucune peur de la police), mais un tourment agnostique, lentement, m'avait pénétré. » (p 30)

La juxtaposition des différentes propositions des phrases complexes du roman, domine mais il y a aussi la coordination et la subordination, qui remplace la virgule très fréquente pour ponctuer le texte et varier le style de l'écriture, dans le but de déconcerter le lecteur, rompre son conditionnement mental de lecture habituel et l'amener à établir, en plus de la lecture en générale un rapport nouveau, inhabituel exigé par l'originalité du texte.

« *Khayyam se refusait à toute complaisance qui brisât son être car il avait tout accepté comme les intellectuels de son temps.* » (p 31)

Les phrases simples aussi sont très profondes dans ce texte, elles ne sont simples que dans leurs structures grammaticales, alors qu'elles sont des séquences chargées de sens, à l'exemple de cet énoncé nominal écrit d'une manière poétique très dense...

« *La simplicité est un long travail d'évidence reniée.*

Reflét anéanti dans la goutte de rosée, la révérence. » (p 21)

... Ou cette courte phrase exclamative, qui exprime avec dérision une idée philosophique fondamentale de Tengour, une réfutation de l'empirisme un des fondements du réalisme dans sa conception sordide :

« *L'expérience, maudite clairvoyance !* » (p 45)

En plus des phrases simples et complexes composant les longs paragraphes du roman où l'auteur raconte avec plus de détails un événement précis, explique une situation donnée ou exprime un point de vue personnel, la phrase interrogative est celle qui anime le dialogue dans *Le Vieux de la montagne*, entre le narrateur et l'un de ses personnages. Elle est un monologue avec son lecteur.

« *Ce qui attira mon attention sur l'immeuble ?* » (p 13)

Dans *Le Vieux de la montagne*, les phrases interrogatives directes ou indirectes qui se terminent avec un point, un point d'interrogation ou des points de suspension ne sont pas souvent des questions, mais plutôt des réflexions et des idées qui remettent en questions certaines réalités critiquées par l'auteur. Elles sont affirmatives dans un mode interrogatif :

«*Ne l'avait-il pas voulu ? C'était son choix ! Qu'espérais-tu ?*» (p 66)

2- La ponctuation :

Dans *Le Vieux de la montagne*, comme dans la langue d'une manière générale, écrite ou pause orale, la ponctuation joue un rôle très important. A l'intérieur du texte, elle accomplit et clarifie les expressions de l'auteur et invite le lecteur, qu'elle rassure en le surprenant, à approfondir son imagination, ses interprétations ou son analyse du roman, en saisissant notamment le sens, omniprésent et nécessaire, qui se manifeste à travers les parenthèses, les deux tirets et les points de suspension...

L'usage de la ponctuation chez Tengour est particulier, car il exprime avec différents signes qui comblent les passages de vides dans le texte, les non-dits sous-jacents du roman cachés derrière les points de suspension placés arbitrairement au début ou à la fin des phrases ou des propositions constituées parfois d'un seul mot, ce qui donne au lecteur une marge d'interprétation libre, dans laquelle il utilise sa propre culture sociale et littéraire, selon son point de vue.

« *Alors parler du passé ... A qui* » (p 28)

Tengour a écrit *Le Vieux de la montagne* suivant un rythme discontinu qui n'obéit pas toujours à une logique linéaire en faisant couler progressivement les sujets et les thèmes du roman. L'auteur passe donc d'un élément historique à un autre, cristallise des événements disparates, en pliant la langue ponctuée de manière spécifique ayant sa propre flexibilité, pour créer la fusion entre des propositions hétérogènes donnant leurs sens particuliers et concourir d'une manière ascendante à la construction globale de l'écriture romanesque.

3- Les points de suspension :

Les points de suspension dans *Le Vieux de la montagne* sont le refuge linguistique de Tengour, qui nous renvoient à ses réflexions inachevées dans le but de féconder l'imagination du lecteur et provoquer sa curiosité pour déduire la conscience sociale de l'auteur dans le texte.

« *La première rue à la sortie du canal de l'Ourq menait à Alamout, un quartier en démolition...* » (p 13)

Dans cette phrase par exemple, les trois points de suspension remplacent une éventuelle proposition qui pourrait peut-être expliquer ce que c'est « un quartier en démolition » pour l'auteur, qu'en peut imaginer comme un endroit désordonné et ruiné.

Ce signe de ponctuation très présent dans le roman peut former à lui seul une ligne à part entière, un paragraphe ou interrompe par un silence signifiant.

4- Les parenthèses :

A travers les parenthèses, l'auteur introduit à l'intérieur du texte les choses qu'il veut révéler au lecteur à l'insu de ses personnages, et qui peuvent être des impressions, des réflexions ou même des souvenirs personnelles et des rêves:

« (*Un rêve étrange dépouillé d'exotisme, libre*) » (p 20)

A l'intérieur des parenthèses, le ton est plus bas que le discours dans le reste du texte. Par ses propos, il fait de la dérision qui provoque et taquine le lecteur, notamment quand il s'adresse à lui et l'implique dans ses réflexions critiques :

« (*Les autres n'ont qu'à se lever.*

Les autres.) » (p 21)

On peut trouver aussi toute une ligne entre parenthèses sans relation avec le contexte, comme pour éveiller le lecteur au récit et le pousser à le remettre en question.

« (*Dans l'embuscade, la victime appelle à mois tu n'es pas là.*) » (p 18)

5- Les deux tirets :

En plus de l'usage fréquent des parenthèses dans cet ouvrage, Tengour utilise les deux tirets qui servent à isoler une phrase ou un mot du reste du texte et lui donner plus de valeur sans perturber le sens, c'est-à-dire qu'entre les deux tirets l'auteur insère ses commentaires personnels au cœur du texte sans toucher à sa signification. Il s'agit de la proposition intermédiaire :

« Une seule fenêtre n'était pas murée, avec un rideau étrange - écailles polychromes brillantes- dévoilant une pièce vaste. » (p 13)

Les deux tirets représentent pour Tengour une marge d'expression personnelle en tant qu'auteur qui participe à la narration de son roman, en imposant délicatement ses commentaires et ses points de vue tout en restant au cœur du texte.

« (A Tigditt, quand nous étions enfants- pris d'aventure, pressentant la mort au moindre bruit-, un film qui relatait des faits réels était toujours considéré comme un bon film. » (p 20)

La ponctuation dans *Le Vieux de la montagne* fonctionne directement dans l'écriture pour aider à comprendre le récit du roman, sa structure et sa conception. Ce code de déchiffrement de ce roman ne peut être saisi que par le lecteur averti.

Analyse paratextuelle

V- l'analyse paratextuelle du roman

1- L'importance de l'étude paratextuelle

« *Le para-texte renvoie [...] à tout ce qui entoure le texte sans être le texte proprement dit* »⁵⁶

Selon le point de vue de Tengour, *Le Vieux de la montagne* comme texte littéraire se suffit à lui-même, et n'a besoin d'aucun élément paratextuel pour l'introduire ou l'illustrer, car il est complètement indépendant. Il ignore dans la préface du roman, le rôle de cette introduction ainsi que toutes les autres parties qui entourent le texte :

« *Un texte ne s'embarrasse guère d'une préface. Il Est, Libre. Ce que peut en dire son auteur n'a pas grande conséquence souvent. Le lecteur est peut-être mieux à même de l'éprouver s'il est disposé à se laisser glisser, entraîner dans l'inutile nécessité.* » (p 9)

Malgré cette démarche paradoxale de l'auteur de la préface, l'épigraphe, le titre et la couverture même du livre nous donne une idée sur le genre, la forme et le contenu du roman à l'aide d'un ensemble de signes et d'indices significatifs à découvrir dans cette partie.

2- « Le Vieux de la montagne » comme titre :

Malgré que le héros essentiel de *Le Vieux de la montagne* est Omar Khayyam, l'auteur choisi comme titre à ce texte poétique le surnom allégorique de Hassan as-Sabbah, pour refléter d'une manière symbolique son contenu historique et idéologique par une désignation qui attribue au roman une qualification singulière, en se démarquant à la fois de la catégorie des livres d'histoire et de la littérature fantastique, pour placer l'œuvre entre les deux :

⁵⁶ JOUVE. Vincent. *La Poétique du roman*. Edition Armand Colin (2^{ème} édition). p 7.

*« Dans le Vieux de la montagne, prendre Hassan as-Sabbah comme héros, c'est être iconoclaste par définition. »*⁵⁷

Le titre « Le Vieux de la montagne » est un renvoi sur le chef de la secte et son organisation intégriste.

3- La connotation Vieux / Cheikh / Maître :

« Le Vieux de la montagne » n'est pas la traduction appropriée du surnom de Hassan as-Sabbah, en arabe: « Cheikh el Jabel », car le mot « Cheikh » en arabe veut dire « vieux », mais surtout « maître ». Chacune de ces connotations a une signification sociale précise.

*« Dès le titre. La polysémie du mot arabe « Cheikh », à la fois « Maître » et « Vieux », autorise à lire derrière le choix opéré l'ombre de la possibilité exclue. »*⁵⁸

En plus de sa connotation paternel, le mot « Cheikh » en algérien veut dire aussi enseignant, autrement dit c'est le maître qui détient un certain pouvoir morale, une autorité sur ses élèves.

Le choix par l'auteur de ce titre ne correspond pas à un stéréotype littéraire utilisé par d'autres écrivains, mais à une appellation adoptée par l'usage historique.

Ce rapport de supériorité de Hassan as-Sabbah est exprimé aussi par le mot « montagne », qui signifie la difficulté, la rudesse et en même temps le plaisir d'être au sommet. La Montagne là, fait bien entendu référence à la forteresse d'Alamout située sur les hauteurs d'Alborze dans une zone géographique ardue, sur laquelle est construit le premier empire secret des Assassins, autrement dit la première base de la formation de terroristes et de leurs commandos suicides :

« Le Village écrasé au pied de la montagne m'attrista de n'y sentir la spontanéité joyeuse du jour- un kaléidoscope assombri. » (p 59)

⁵⁷ YELLES. Mourad. Habib Tengour, L'Arc et la Lyre. Editions Casbah. Alger. 2006. P 20

⁵⁸ Khadda. Naget. A propos de Le Vieux de la Montagne de Habib Tengour, Regard rétrospectif. Document web.

4- L'épigraphe, indicateur du genre littéraire:

« *La poésie est le réel absolu. Plus une chose est poétique, plus elle est vraie.* » (p 7)

Cette citation qui introduit *Le Vieux de la montagne* appartient au poète allemand Novalis⁵⁹. L'auteur choisit de la mettre en tête pour illustrer d'une manière allégorique la fusion entre la littérature (la poésie) et l'Histoire (le réel), et préciser d'une manière directe le genre de son roman comme étant un texte poétique qui raconte des faits historiques véridiques.

« *Si le genre n'est pas indiqué sur la couverture, c'est le début du texte qui permet de l'identifier* »⁶⁰

Le rôle principal de cet épigraphe de Novalis est la précision donc du genre du texte qui appartient à une catégorie singulière, celle du récit poétique, une narration de l'histoire, écrite dans un style poétique aussi qui interpelle l'âme de l'auteur et son personnage principal réel et de fiction, narrateur poète, Omar Khayyam :

« *La poésie n'est certainement pas la voie unique mais c'est la seule issue à mon sens.* » (p11)

Le Vieux de la montagne est une critique de la société par un procédé essentiellement historique, avec, en partie le style directe de la prose romanesque sans recourt à la narration directe du réelle, pour prétendre à la vérité poétiquement, et sans transcender non plus la vérité et le monde concret. Le sublime permet aux personnages du roman à travers leur destin historique de mieux exprimer la réalité sociale et les événements historiques qui la réalisent.

5- La détermination spécifique du genre de texte chez Tengour

Tengour a une particularité très singulière concernant la détermination du genre de son texte. Il le différencie par des appellations inhabituelles chargées de sens, en les

⁵⁹ Novalis: (Fridirich, baron von Hardenberg, dit): écrivain allemande, né à Wiederssted (1772-1801). Poète d'inspiration romantique, il joint dans ses hymnes, à la nuit (1800) le mysticisme à une explication allégorique de la nature.

⁶⁰ JOUVE. Vincent. *La Poétique du roman*. Edition Armand Colin 2^{ème} édition. P 16.

distinguant de toutes les catégories littéraires connues telles que : roman, poème, nouvelle ou récit. Il invente d'autres appellations propres à lui :

- « Séances » dans *L'Épreuve de l'Arc*
- « Cahiers » dans *Sultan Galiév ou la Rupture des Stocks*
- « Fiction » dans *Le Poisson de Moïse*
- « Moments » dans *Gens de Mosta*

_ Et « Relation » dans *Le Vieux de la montagne*.

Habib Tengour ne se réfère pas aux normes de la classification littéraire pour préciser le genre de ses œuvres. C'est suivant sa motivation personnelle, le contenu et la forme du texte, les sources, qu'il choisit la dénomination qui l'exprime le mieux, selon son point de vue, et laisser au lecteur une marge de liberté pour classer ou déclasser le texte dans un genre générique précis.

En ce qui concerne *Le Vieux de la montagne*, le mot « Relation » exprime parfaitement le vif du sujet de ce récit qui se passe dans des rapports d'espaces et deux temps différents, réunis dans une sorte de relation fictionnelle à travers les personnages du roman et entre ceux-ci, qui entretiennent eux aussi différents types de relation avec le monde et entre eux, et il exprime surtout la force de l'union de la poésie et la prose qui s'entrelacent intimement dans le texte de manière libre et originale.

Analyse intertextuelle

VI- l'analyse intertextuelle du roman

1- L'importance de l'étude intertextuelle du roman

Toute œuvre porte en elle les traces de la société dans laquelle elle a été produite, en traduisant de différentes manières les influences littéraires et culturelles de son auteur. Il s'agit dans *Le Vieux de la montagne* de déduire le substrat culturel et social et de comprendre le schéma littéraire suivant lequel il a été écrit .

Le contenu intertextuel du roman émane de la culture dans laquelle l'auteur a évolué, et reflète en premier lieu la langue et la culture algériennes telles que constituées à Mostaganem, d'abord, dans le poème (le texte) lui même écrit (lu, clamé) de manière classique, homérique ; médiévale ensuite et ancienne avec les composantes bibliques, arabes, musulmanes, contemporaines, aussi bien que modernes (la forme littéraire de roman en premier lieu), l'action du narrateur (poète), que traditionnel : les situations sociales, la mentalité, la misogynie des souverains et du Maître, les rapports humains, politiques et idéologiques, la secte même etc.

Tengour utilise les formes d'intertextualité dans un système de codage linguistique et sémiotique qui varie, selon le contexte, des versets coraniques à la poésie et même aux proverbes empruntés de l'oralité populaire algérienne, à la citation, aux critiques littéraires philosophiques. Il révèle ces formes et ces emprunts qui aident à comprendre le fond idéologique du roman et les conditions qui l'ont généré, les fins et les objectifs que l'auteur cherche à atteindre à travers sa narration cryptée.

« La citation est un jeu [...] Nous nous faisons des signes de reconnaissance à l'aide de citations. Même enfant, j'ai appris à utiliser un langage codé. »⁶¹

Ce jeu de citation est pour l'auteur une forme de représentation des éléments extratextuels qui renforce l'œuvre par une puissance morale, imposée par la source du fragment clairement ou discrètement incorporé dans le texte, et qui représente les clés essentielles pour la compréhension de la logique interne du roman :

⁶¹ YELLES. Mourad. Habib Tengour, *L'Arc et la Lyre*. Editions Casbah. Alger. 2006. p 19.

« Pour moi, l'écriture est un dévoilement au sens où elle rejoint le travail du soufi, ce que les mystiques appellent le Kachif al assrâr, le « dévoilement des secrets »⁶²

2- Interculturalité religieuse et textes sacrés:

Il y a dans *le Vieux de la montagne* des envolées religieuses sous formes de versets coraniques ou d'expression reprises de l'imaginaire de l'auteur sur les confréries qui avait marqué son enfance à Mostaganem. Ces formules réapparaissent automatiquement dans les écrits. La manière de les insérer dans le texte est judicieuse, et leur valeur littéraire incontestable. L'effet produit sur un quelconque lecteur et sans appel.

Le Coran est l'une des références pour Tengour dans *Le Vieux de la montagne*. Il est parfois évoqué sous forme de versets en français dans le texte, (en arabe à l'origine) et entre guillemets et en italique pour leur mise en valeur par rapports au contexte du récit. Les versets (224 et 225) suivant sont des extraits du chapitre « Les Poètes », « Ils » dans ce cas :

« ne les vois-tu pas ?

Ils divaguent dans chaque vallée ;

Ils disent ce qu'ils ne font pas. » (p 78)

Mais Tengour ne le déclare pas.

« Et quant aux poètes, ce sont les égarés qui les suivent. Ne les vois-tu pas qu'ils divaguent dans chaque vallée, et qu'il disent ce qu'ils ne font pas? à part ceux qui croient et font de bonnes œuvres, qui invoquent souvent le non de Dieu et se défendent contre les torts qu'on leur fait. Les injustes verront bientôt le revirement qu'ils éprouveront ! »⁶³

L'auteur utilise ces versets coraniques pour témoigner de l'importance persuasive de la poésie et les craintes qu'elle inspire à la religion au point d'être directement indexé en la personne physique même des poètes ciblés par le Coran et désignés donc comme facteur de troubles et adversaires redoutables de la foi :

⁶² Ibid. P 80.

⁶³ Coran traduit en français. In <http://oumma.com/coran/afficher.php?NumSourate=26>

«*Pourquoi toute cette peine et ne pas dire l'irrésistible vérité ?*» (p 78)

3- Les histoires du coran

L'intertextualité que fait Tengour avec le Coran prend parfois la forme du récit ou du conte, tirés ou formulés sur la base des histoires citées dans le coran, comme *le Voyage nocturne et l'Ascension* du prophète Mohammed, l'histoire de *Gog et Magog* et celle de *la Mule*.

a- Le Voyage nocturne et l'Ascension

Ce célèbre voyage céleste est évoqué dans le roman comme une légende religieuse revivifiée à travers les mythes attribués à Hassan as-Sabbah, le premier Imam caché de la secte des Nizarites, objet de fantasmagories, faites par ses disciples voyant en lui un homme extraordinaire, grandiose, nourries par les visions et les illusions soufiques (mystiques).

Dans cet extrait sur ce voyage mythique, Tengour déclare avoir tiré ses descriptions romanesques de ce fameux voyage, à partir de livres des traditionnistes musulmans ayant interprété le Coran et les Paroles du Prophète :

« On raconta une vision extraordinaire. Un voyage réel dans les cieux.

Un rendez-vous avec les prophètes cités dans le Coran. Certains virent dans les airs Hassan chevauchant la jument Bouraq.

(Les descriptions étaient toutes conformes aux saints propos des traditionnistes les plus éminents.) » (p 65)

El Bouraq, la jument du prophète qui l'a transporté vers les cieux et la Mosquée el-Aqsa à Jérusalem, Pégase, ou cheval ailé de la mythologie ancienne, un animal aussi fabuleux qu'extraordinaire.

b- L'histoire de Gog et Magog

l'auteur fait une intertextualité très significative avec le Coran et la tradition musulmane, en faisant une parabole entre les Mongols qualifiés péjorativement de « sectataires d'Eblis » de « Gog et Magog », peuple biblique barbare, des hordes de malfaiteurs qui reviendraient à la fin des temps pour ravager la terre, tel que cité dans le Coran au chapitre « el Kahf » (la Grotte) du verset 92 au verset 98, dans l'histoire de « Dhu el Karnayen », Alexandre le Grand, qui détruisit l'Empire Perse dans l'Antiquité, et le mur de fer imaginaire qu'il a construit pour empêcher Gog et Magog de pénétrer dans un village qui demandait son aide pour le protéger contre ces « destructeurs » :

« Les Mongols n'existent pas, dis-je, une fantasmagorie inventée par des traditionnistes malades. Et puis la muraille n'est-elle pas solide ? Ce qui est certain c'est que Baghdad tiendra sur nos cendres. Résistance des matériaux. la poussière encombre vainement la mémoire... » (p 33)

Gog et Magog sont donc le symbole de la dévastation complète non seulement dans la tradition arabo-musulmane mais presque dans le monde, car ils étaient certainement la personnification du chaos dont ils sont devenu le mythe chez les Perses autant que chez les algériens et beaucoup d'autres peuples de l'Antiquité du Moyen Age et d'aujourd'hui.

« Sans répondre à mon salut il dit : Baghdâd vient de tomber. Il constata mon ahurissement. Il expliqua la prise de Baghdâd par les Mongols, la fin du monde proclamée. Ce sont les sectataires d'Eblis. Gog et Magog lâchés sur notre inconscience. Parce que la famille d'al-Abbas n'a pas su suivre le chemin, diriger la communauté dans la justice. » (p 33)

c- El Hallaj, un symbole soufique

« Je suis le Vrai, avait dit el Hallaj. Et les âmes se brisèrent en un tremblement. La foule était assourdie. Elle exigeait le don, signe mesuré des anciens temps. » (p 20)

El Hallaj est évoqué dans le roman comme une figures soufiques très significative en tant que philosophe et poète mystique, connu surtout par sa fameuse déclaration: « *Je suis le Vrai* », considérée comme une atteinte au divin, et à cause de laquelle il fut accusé de prétendre être Dieu, car « el Hak » en arabe est l'une des appellations de Dieu, Allah pour les musulmans.

« Ils ont crucifié al-Hallaj parce qu'il était devenu dieu dans la bure de laine mais tous les hommes qui se regardent dans leur désir le sont. Hassan m'avait révélé cela à me désoler à jamais. l'opération était simple. » (p 78)

L'habit des soufis, une bure de laine (Çouf en arabe), est un de leurs éléments manifestes et qui les représente dans le roman. Certain soufis (identifiables par leur tenue vestimentaire), étaient la cible des autorités qui les craignaient. El Hallaj fut assassiné.

d- Le soufisme maghrébin

Le soufisme évoqué dans le roman et particulièrement celui que Habib Tengour avait connu à Mostaganem est repris dans *Le Vieux de la montagne* à travers la scène soufique d'un groupe de maghrébins d'une confrérie en Egypte.

« Nous étions animés d'un léger balancement.

Soudain

Un homme se dresse

invoque Sidi Abdelquader

saisit le sabre

Hurlément

Ô Patron de Bagdad

comme un éclair la lame

le sang à nos pieds.[...]

ne crains rien, dit le maître des lieux, le hachich féconde l'imagination. La cérémonie ne t'est pas encore familière, c'est pourquoi tu t'effraies des apparences.

il n'y a rien...

le maître enseigna à Hassan ses secrets. » (p 55)

Un lecteur connaisseur du mysticisme maghrébin reconnaîtra facilement dans cet extrait une « hadra » (cérémonie) de mystiques, célébrée aussi à Constantine.

« Le savoir des soufis est intéressant mais les maghrébins sont trop superstitieux. Ils sont dénués d'esprits critiques. » (p 55)

Parmi les autres scènes mystiques que l'auteur décrit dans le roman, le « **déchirement soufique** », délire provoqué sous l'effet de leurs vies austères et l'imagination déclenchée dans l'extase spirituelle, qui s'exprime à travers des danses et cris, une transe :

« Au petit matin Omar ouvrit assoiffé

A la vue de Hassan il déchira sa tunique et se mit à hurler ... » (p 25)

4- L'intertextualité poétique

L'aspect poétique dans *Le Vieux de la montagne* est manifeste à travers des intertextualités que l'auteur évoque dans son texte, surtout les Mou'allaqates (poèmes affichés) et leurs auteurs de l'époque anté-islamique que le narrateur décrit dans cet extrait, en faisant une comparaison significative entre ces longs poèmes affichés prestigieusement sur les murs de la Kaâba, et les différentes affiches et banderoles politiques et commerciales de l'époque contemporaine, qui sont collées n'importe comment dans tout les sens sur les murs et dans les rues.

« Les poètes de la Djahilya disposaient de quatre ans pour tisser un poème qui passerait peut-être inaperçu car une seule qaçida était suspendue. Inanité des fils d'or. La Maison éclatait du vacarme des marchandises. La Compétition. Aujourd'hui, les mou'allaqât ne se comptent plus, banderoles poussiéreuses aux slogans ternes, mal calligraphiés. Des mots aux senteurs de bureaux froids.

Les maîtres en écriture. » (p 21)

la poésie de la Djahilia est beaucoup plus présente dans le roman à travers les noms d'auteurs célèbres, envers qui Tengour exprime une grande estime, en les regrettant :

« Aux étudiants venus interroger Khayyâm sur ses recherches, il offrit le café et détourna la conversation sur la poésie amoureuse chez les Béni'Udhra.

*Pourquoi n'y avait-il pas un nouveau Qaïs ibn al-Mulawwah ou un Djamîl ?
Ornement véritable du siècle.*

Pureté du sens. » (p 37)

Le goût de la Poésie chez Tengour, est un héritage culturel que son père lui a transmis dès l'enfance et il s'est initié à la littérature arabe très tôt à Mostaganem.

« Mon père écrivait aussi de la poésie en arabe classique et je lui dois mon amour pour les mou'allaqât ! »⁶⁴

Tengour évoque « la Burda » (septième siècle), éloge poétique du prophète Mohamed, par Mohamed Ibn Saïd el Bosayeri.

L'auteur considère que le fait de toucher à cette œuvre, est une humiliation pour les musulmans vaincus par les Mongols.

« Ils ont brûlé la Burda !

Le malheur est sur les Musulmans ! » (p 33)

Réciter des vers poétiques appris par cœur, permet à Khayyam d'exprimer ses idées sous caution :

« Khayyâm se sentait en sécurité derrière l'étalage, parfois pédant, des citations. Il en connaissait beaucoup. Chaque circonstance était une occasion pour réciter un poème. Jamais les siens qu'il n'arrivait pas à conserver en mémoire. » (p 40)

Khayyam le personnage, lui même poète, emprunte pour déclarer son amour à Badra un poème intitulé « **La Fuite** » du poète grecque George Séféris, qui éclaire, selon lui, ses propres sentiment envers sa bien-aimée.

« C'était cela notre amour

Il partait, revenait, nous rapportait Une paupière baissée, infiniment lointaine

Un sourire figé, perdu

Dans l'herbe du matin ;

⁶⁴ YELLES. Mourad. Habib Tengour, l'Arc et la Lyre. Edition Casbah. Alger.2006. p 54.

*Un coquillage étrange que notre âme
Essayait de déchiffrer à tout moment.
C'était cela notre amour, il progressait lentement à tâtons parmi les choses qui
nous entourent,
afin d'expliquer pourquoi nous refusions la mort si passionnément.
Nous avons beau nous accrocher à d'autres tailles, enlacer d'autres nuques,
éperdument
Mêler notre haleine
A l'haleine de l'autre,
Nous avons beau fermer les yeux, c'était cela notre amour ...
rien que le très profond désir
De faire halte dans notre fuite. » (p 40)*

A travers ce poème d'amour Khayyam transmet à Badra les sentiments qu'il n'a pas pu exprimer avec des mots ordinaires, les siens.

Le jeu des citations chez Tengour exprime ses penchants littéraires et culturels, à travers ses choix réfléchis de fragments et d'extraits utilisées d'une manière cohérente.

Le Vieux de la montagne est un roman poétique écrit par un poète et qui parle d'un autre poète très célèbre par l'une des grands merveilles littéraires de l'Histoire de l'humanité : « les Quatrains » qui anime l'âme de cette œuvre.

5- Intertextualité avec la musique arabe :

Pas loin de la poésie, Tengour utilise un autre type d'intertextualité, la musique arabe, orientale, représentée symboliquement par le célèbre « mawal » (refrain) du chant arabe « Yâ leyl yâ'ayn » qui évoque la nuit et les yeux (des femmes qui animent généralement les soirées musicales) :

« Yâ leyl yâ'ayn

Lorsqu'Omar regagnait sa chambre, il chantait le clair de lune pris dans le regard venimeux de la bien-aimée. » (p 46)

Grâce à sa culture musicale, Tengour cite ses « maqâm » (mode) et ses principaux instruments, comme le luth. Adopté par les Arabes, les Turcs, les Berbères etc., le Nahawand est Perse, du nom d'une ville qui l'est également.

« J'entendait un luth et bientôt je reconnus le maqâm nawahand qui m'était agréable. » (p 63)

Tengour a su tirer profit de l'arabisation en Algérie dans les années 70 du XXe siècle, pour approfondir sa culture arabe, en développant ses connaissances avec ouverture d'esprit et élargissement de sa vision du monde :

« Pour ce qui est de la culture arabe, après quelques rudiments à tonalité plutôt nationaliste dans mon enfance, ce n'est que beaucoup plus tard - après dix-huit ans - que je l'ai vraiment découverte.

C'est mon retour en Algérie, avec la mise en place de l'arabisation, que j'ai peu à peu commencé à travailler tout cela. »⁶⁵

6- L'intertextualité social, les influences arabo-algériennes:

Tengour a une capacité tout-à-fait particulière pour transposer l'oralité algérienne, qui habite son âme depuis l'enfance, avec un style d'écriture qui extériorise à la fois son idéologie et ses fondements culturels et linguistiques.

Les traces de la société algérienne dans *Le Vieux de la montagne* se manifestent à travers des traditions et des pratiques intimement liées à elle, et qui ont marqué Tengour alors qu'il a vécu une partie de sa vie en France, avec ses souvenirs d'enfance restés gravés dans sa mémoire, par leurs interrogations curieuses et leurs effets d'étonnements.

« Quand la suffocation est insoutenable, les gens disent que l'âme est à l'étroit. Ils s'aspergent de parfum pour la libérer. Brûlent de l'encens d'Arabie. Certains se retranchent dans un souvenir particulièrement heureux. » (p 61)

Le souvenir qui a tourmenté Tengour dans cet extrait du roman est celui des gents qui, quand ils sont sur le point de mourir, souffrent beaucoup et les personnes qui les entourent

⁶⁵ YELLES. Mourad. Habib Tengour, l'Arc et la Lyre. Edition Casbah. Alger.2006. p 85.

essayent de les aider pour libérer l'âme du corps et arrêter leurs douleurs, avec certaines pratiques irrationnelles, tandis qu'il suffit, pour certains d'autres, selon l'auteur, de se plonger dans un souvenir heureux de leurs vies.

Ce souvenir particulièrement douloureux pour Tengour, évoqué dans le roman à travers le personnage de Khayyam, le fait vivre un instant dans cette ambiance de la mort et du charlatanisme, mais il s'est calmé en pensant que ce n'est qu'un lointain passé qui traverse sa mémoire et s'en va sans laisser de grandes traces.

« Khayyam se retint de hurler à la mort.

Je m'étais calmé à la pensée que les terreurs de l'enfance avait pâli dans le lointain - épandage de cendres au voile de l'éveil,

... Je m'allongeai sur le lit.

Exercices respiratoires. » (p 61)

Tengour a écrit *Le Vieux de la montagne* d'une façon presque automatique en restant fidèle au langage parlé dans la communication quotidienne. On repère dans le texte plusieurs phrases traduites latéralement de l'oralité algérienne.

« Pensif, il dévisagea : Dieu est Savant/ Voyant. » (p 52)

L'auteur s'inspire aussi, dans certains fragment du roman, des proverbes algériens qui illustrent ses idées d'une manière allégorique :

« Nous sommes le cadavre et tu es celui qui le lave » (p 90)

Cette phrase est inspirée d'un proverbe algérien : *« Que peut faire le mort aux mains du purificateur »*, qui signifie l'impuissance totale de quelqu'un :

« Il aimait parler du passé comme les vieillards que l'on rencontrait parfois au bain. » (p 73)

Ces bains maures construits selon une architecture intravertie qui retient la chaleur de l'eau et des chambres, ce qui crée à l'intérieur une climat favorable à la détente physique et morale des habitués, et aux rencontres et à la communication notamment.

7- Les mythes et les légendes populaires :

Le Vieux de la montagne est un roman historico-légendaire. En plus de l'histoire concrète et réelle, l'auteur incorpore beaucoup de fiction. Il fait appel aux « Mille et une Nuit » qui s'ajoutent aux histoires religieuses et aux histoires populaires. On reconnaît dans le roman plusieurs mythes réactualisés d'une manière romanesque, comme ceux des personnages fantastiques Aladin et sa lampe magique, Sindbad le marin, qui ressortent dans l'intimité des souvenirs de l'enfant Tengour :

« Je connaissait ces contes qui avaient terrorisé mon enfance. Pupilles grelottantes à l'écoute des prédictions. Nuits d'hiver. » (p 33)

a- Aladin et la lampe magique

L'auteur évoque le conte d'Aladin et la lampe magique, pour exprimer une situation tragique en Algérie qui est *l'intégrisme*. Ce mythe utilisé d'une manière dérisoire et détournée reflète l'amertume avec laquelle l'auteur s'interroge dans un monologue intérieur sur le sort du pays dans l'avenir selon les données de l'époque :

« La solitude n'est pas une bonne chose clama-t-il comme le miroir vacillait mais comment se résoudre à tuer pour vivre, libérer le fabuleux prisonnier de la lampe ? tu restes avec une peine sédentaire célébrant une folie ancestrale à déplorer ce qui ne fut jamais. Oscillation. Un personnage minutieusement élaboré. Élémentaire. Un jour tout s'éclaire (je croyais) et avec un acharnement pervers j'ai dénoué quelques années pour mourir de nous troubler d'une telle violence.

C'était un plaisir de se défaire que je ne saisisais pas encore pleinement. Je nous observais, intrigué.

Que veux-tu prouver, dit-elle.

L'impossibilité de mon libre arbitre, dit-il. » (p 27)

Dans ce fragment, « *Le fabuleux prisonnier de la lampe* » qui est dans la légende des « Mille et une Nuit » un personnage fantastique qui détient des pouvoirs extraordinaires et peut réaliser n'importe quel souhait de celui qui le libère de sa prison perpétuelle, est la

personnification de l'Impossible dans l'absolu, de l'incompatibilité de la vie avec la violence qui s'était accentué en Algérie et allait s'aggraver tragiquement.

b- Le mythe de Sindbad le marin

Sindbad le marin n'est pas représenté dans *Le Vieux de la montagne* d'une manière abstraite comme un personnage de conte, mais en tant que légende réactualisée qui rentre en jeu dans le roman avec le personnage Khayyam, pour faire de lui son meilleur compagnon dans l'un de ses voyages marins.

« ... J'ai rencontré Sindbad le marin dans les entrepôts de la ville.

Il revenait de son cinquième voyage et me proposa de s'associer à lui pour le prochain périple. Une part minime car il me savait sans fortune. Il avait besoin d'un expert dans la science des astres et d'un homme cultivé pour lui tenir compagnie. Un brahmane de Calcutta lui avait fait mon éloge.

Il me fit miroiter des gains fabuleux. Je me laissais tenter par l'aventure et nous nous donnâmes rendez-vous dans une semaine au Café de la Marine à Bassora.

A l'estaminet du coin, le Chaman chagrin, Khayyâm racontait ses aventures, une froissée. » (p 73)

L'intertextualité de Tengour dans *Le Vieux de la montagne* est le fruit de son esprit universel, sa connaissance de la culture arabo-musulmane, de la culture algérienne traditionnelle et moderne, et de la culture ancienne qui surgit dans son écriture où se croisent l'Histoire réelle avec la légende, ce qui lui permet d'extérioriser son substrat social et ses cumules culturels universels.

« Le recours au mythe, à la légende, au rêve, la contraction vertigineuse des espaces et des temps, permet à l'auteur de dire son mot sans prendre parti. »⁶⁶

⁶⁶ Le Centre d'Etudes littéraires francophones et comparées. La Faculté des Lettres de la Manouba. *Études Littéraires Maghrébines*. Paris-Nord. Université de Tunis I. Bulletin de liaison no 15. 2e semestre 1997. P 7.

Conclusion

L'analyse du roman *Le Vieux de la montagne* révèle immédiatement son caractère historique rattaché à des événements qui apparaissent à travers, la présence de travailleurs nord-africains, « maghrébins » dans le texte, en région parisienne à la sortie « du canal de l'Ourq » à Alamout médiévale et un condensé d'histoire.

La situation en Algérie est caractérisée par le populisme, l'archaïsme sociale et culturel, le mysticisme, la terreur et la rumeur.

La montée du fanatisme religieux est souligné au Caire, en Egypte fatimide et actuelle, et l'action assassine, réciproquement dans le roman en Perse et en Algérie, alors que l'affrontement inévitable de l'Empire avec la secte des assassins à l'intérieur et l'imminence d'une invasion Mongole extérieure menacent.

Les morts successives des principaux personnages : Nizam assassiné etc. précipitent les événements : le pouvoir de Nizam change de mains, Khayyam lègue des réalisations scientifiques et Hassan laisse une organisation prête à tout.

La critique des opinions du rédacteur du « Journal des Débats » au sujet de l'écrivain retiens l'attention. Les acquis de la science incarnés par O. Khayyam, la poésie salvatrice et l'amour vécu et espéré marquent le roman.

Ces grands traits dessinent des éléments historiques concernés par la problématique de cette étude et constituent le texte du roman, son écriture même, selon la démarche suivante :

Le quartier en démolition dans les années soixante du XXe siècle, précisément en Seine-Et- Marne et en Seine-St- Denis avec des portes : Porte de la Villette, Porte de la Chapelle...) qui concorde avec « Porte Neuve » d'Alger.

La vie politique, en Algérie des années soixante dix du XXe siècle au rythme de « la Révolution Agraire » dès 1971, la tension aux frontières, des actions intégristes,

l'émergence des cercles et groupes islamistes ... événements repris de différentes manières dans le texte.

L'itinéraire personnel de l'auteur de Paris à Tigditt (à Mostaganem), à Constantine, en Perse ... par son imagination pour les besoins du récit .

En fait, le contact de l'auteur avec Constantine et sa région lui a donné un substrat réel pour son écriture romanesque et des matériaux déterminants pour la réaliser.

L'absence de libertés. rappelle le despotisme des régimes orientaux et la suprématie de grandes puissances.

Une diplomatie expéditive et formelle imposée par les circonstances et les puissances. Le « peuple », terme exécré par l'auteur.

Le conformisme des relations humaines, le poids de la religion, l'amour perdus, le mariage ... et le conditionnement de l'ensemble par les exigences de la politique.

L'action assassine perpétrée, dans une stratégie de prise de pouvoir, par la secte des assassins.

Les invasions terrifiantes (par « les Mongols ») à la fois identifiés (les Mongols historiques eux-mêmes) et équivoques dans le roman .

Il s'agissait, pour l'époque, de l'impérialisme probablement ou de tout autre pays ou puissance ?

Des intellectuels indifférents ou compromis et auxquels aucune créativité n'est rattachée.

Une condition humaine dégradée : insalubrité, violence, oppression religieuse officielle ou au sein de la société, dégradation des mœurs, indifférence des vieilles catégories sociales...

Le réconfort par la poésie, l'amour, la beauté, la nature, les Lumières (la philosophie, la Révolution...)

Le mysticisme généralisé, la rumeur, l'affairisme, l'opportunisme politique, l'exploitation sexuelle de la femme, les troubles, les épidémies ...

La beauté des saisons et de la nature, le raffinement des mœurs à Constantine - Nishapoor.

La persistance de la nature despotique du régime, de la menace que représente l'organisation fanatique sur la société et contre l'Etat.

Dans cette région, le centre de l'ancien monde qui va d'Alamout, du « canal d'Ourq » déjà, à l'Algérie, en Perse en passant par l'Egypte médiévale et actuelle et en allant dans différentes villes et pays avec lesquels elle est mise en rapport d'échanges commerciaux, politiques, religieux, et intellectuels : Calcutta (en Inde), Murcie (en Espagne), Kyoto (au Japon), la Moscovie, le Mongolistan imaginaire mais renvoyant à des réalités, Najran, la Chine, Jérusalem... le peuple invoqué pour justifier et conditionner subit le joug de régimes écrasants.

Les prémisses de la science sont porteuses d'espoir.

Concernant les personnages, l'écriture les cerne, à partir de Badra, le fil d'Ariane.

Badra, espérée par Omar Khayyam , flairée presque, débusquée parmi des décombres, retrouvée derrière « un rideau étrange - écailles polychromes brillantes- » (p13) dans la proximité de Hassan qui se révèle *Le Vieux de la montagne*, as-Sabbah, le terrible chef de la secte des assassins, ces terroristes d'un autre temps, pourtant présents en amont de ... Paris.

Badra « la Pleine Lune », aimée de Khayyam le poète savant, contrainte par Hassan et épousée par Nizam.

Des ruines d'Alamout au château de Nizam, Badra termine sa vie dans l'extase d'un délire mystique.

Badra donc, où l'impossible accomplissement de la femme dans une société brutale, ne peut qu'incarner l'acharnement désespéré à être aimée, « toujours », par Khayyam, par le poète.

La vérité des éléments historiques et la beauté de l'écriture romanesque donnent au roman *Le Vieux de la montagne* un aspect légendaire et en appelle à la conscience du lecteur, pour maintenir la complicité avec l'auteur et produire de continuelles Lumières.

Poète qu'il est Habib Tengour avait été saisi par les similitudes des lieux, des êtres et d'événements épars qu'il réunit et fusionne dans une écriture personnalisée ramenée à ces composants :

Un titre aussi curieux que mystérieux « *Le Vieux de la montagne* », qui serait plutôt Rachid el-Din el-Sinan, le grand maître de la Secte en Syrie, ainsi appelé par les Croisés.

« Relation, 1977, 1981 » : (en page 7 du roman), laisse perplexe et pousse à la réflexion, sur cette mention originale.

L'épigraphe « La poésie est le réel absolu, etc. » (page 7) est sans appel, Il annonce et conclut à la foi, par cet extrait de Novalis et écrit poétiquement l'histoire immédiate à laquelle il participe.

Une brève préface qui a la particularité de ne pas présenter l'ouvrage au lecteur mais exige de lui d'agir. Le lecteur habituel ne semble pas concerné par un ouvrage comme *Le Vieux de la montagne*.

Enfin, le récit même, objet de l'analyse de la partie pratique : « La première rue à la sortie du canal de l'Ourq menait à Alamout, ... » etc. est surprenant : les éléments historiques sont présents en germe, partout et à n'importe quel moment et fixés dans l'ensemble du texte comme dans chacune des unités qui le composent.

A travers le récit, H. Tengour écrit selon son vécu propre en France, selon ses souvenirs d'enfance à Tigditt (à Mostaganem) et son séjour marquant à Constantine et dans sa région et en fonction de sa formation, ses lectures et son imagination.

La vie même de l'auteur polarise l'histoire universelle, la reproduit, transformée par sa conscience, dans des rapports contradictoires, à grande échelle comme dans une société donnée et jusqu'à la vie personnelle et intime.

Le Vieux de la montagne est un poème, comme le déclare son auteur même, Habib Tengour.

Alors que le réel (la vérité de la société) est prosaïque, par *Le Vieux de la montagne*, Habib Tengour, l'auteur, prodigue de la poésie, vraie, et y invite par injonction, malgré l'obnubilation généralisée. La poésie, en effet peut ne pas sauver le monde, mais elle le rend plus beau, plus humain.

Sources et références bibliographiques

1- Ouvrages méthodologiques

- M. ANGERS. *La méthodologie de la recherche scientifique en science humaines*. (traduit de l'anglais en arabe, sous la direction de Mustapha Madi). Alger. Casbah Editions. 2004; 2006.
- Ouvrages critiques sous la direction de D. Bergez. *Méthodes critiques pour l'Analyse littéraires*. Edition Armand. Paris. 2005.
- M. GUIDERE. *Méthodologie de la recherche, guide pratique du jeune chercheur en Lettres, langues, sciences humaines et sociales*. Editions Ellipses. Paris. 2004.

2- Ouvrages théoriques

- George LUKACS. *La Théorie du Roman*. Traduit de l'allemand par Jean CLAIREVOYE. Edition Denoël. La France. 1968.
- Roland BARTHE. *Le Degré Zéro de L'écriture, suivi de Nouveaux Essais Critiques*. Edition du Seuil. Paris. 1953, et 1972.
- Claude DUCHET. *Pour une socio-critique ou variation sur un incipit*. Article paru la première fois, en 1971 dans la revue *Littérature* n°1.

- Christian ACHOUR, Simone REZZOUG. *Convergence Critiques, Introduction à la Lecture Littéraire*. Office des publications Universitaires. Alger. 1990.

- Lucien GOLDMANN. *Introduction aux Premiers Ecrits de George Lukács*. Publié dans *La Théorie du Roman*. Edition Denoël. France. 1968.

- Ouvrage collectif réuni et présenté par NEEFS Jacques et ROPARS Marie-Claire. *La politique du Texte, Enjeux sociocritiques*. Presse Universitaire de Lille. 1992.

- M.-P SCHMIT. A. VIALA. *Savoir-Lire, Précis de lecture critique*. Edition Didier. Paris. 1982. 5^{ème} édition corrigée.

- JOUVE Vincent. *La Poétique du Roman*. Edition Armond Colin. Paris . 2007. La première édition. Sedes. 1997.

3-Ouvrages pratiques

- Mourad YELLES. *Habib Tengour, L'Arc et la Lyre*. Alger : Casbah Edition. 2006.

- Charles BONN. *Echanges et mutations des modèles littéraires entre Europe et Algérie*. Edition l'Harmattan. 2003.

- Jean-Paul ROUX. *Histoire de l'Iran et des Iraniens : Des Origines à Nos Jours*. Edition Librairie Arthème Fayard. 2006.

- J.-B. Nicolas. Omar Khayyam, Les Roubaïtes. Edition Seghers. Paris. 1965.

4- Articles électroniques

- Patrice Deramaix. *Série théorique critique structuralisme génétique et littéraire Lucien Goldman, critique et sociologie.* In <http://membres.multimania.fr/patderam/gold1.htm>

- KEIL-SAGAWÉ. Regina. *L'exil est un fauteuil en simili-cuir... une parole qui n'a jamais vu le jour : Formes et figures de l'écriture migratoire dans l'œuvre de Habib Tengour.* (Extrait des Actes du colloque « Paroles déplacées », Lyon, mars 2003, publié dans : *Echanges et mutations des modèles littéraires entre Europe et Algérie.* Sous la direction de Charles Bonn L'Harmattan. La France. 2004. In <http://www.limag.refer.org/>

- Jean Calmard, article in <http://www.universalis.fr/encyclopedie/nishapur/>

5- documents et Sources électroniques :

- Khadda Naget. *A propos de Le Vieux de la Montagne de Habib Tengour, Regard rétrospectif.* Document pdf. In http://aan.mmsh.univ-aix.fr/volumes/1984/Pages/NEC_vieux-montagne.aspx

- Alain Mourgue. *Hassan Ibn Sabbah et la secte des Assassins d'Alamout.* Document pdf. 2006. Document pdf. In <http://www.pourlhistoire.com/docu/hassan.pdf>

- Carlos del Tilo. *L'Imâm caché* . in <http://www.beyaeditions.com/imam%20cache.pdf>

- Traité universitaire. Université du Québec à Trois-Rivières. Lucie Guillemette et Cynthia Lévesque. *La narratologie.* 2006. Québec, in <http://www.signosemio.com>.

- <http://www.larousse.fr/encyclopedie/litterature/Fitzgerald/173320>

- <http://oumma.com/coran/afficher.php?NumSourate=26>

6- Référence de la carte

- La carte est tirée du livre *L'Age d'Or des Sciences arabes*. Ministère de la culture.

Notes

- **Abbassides** : dynastie de califes Arabes, fondée par Abu al Abbas, descendant de Abbas (mort vers 652), oncle du Prophète. Elle détrôna les Omeyyades en 750 et régna jusqu'au XIIIe siècle à Bagdad.

- **El A'cha**: poète arabe.

- **Agha Khan** : Prince de l'Inde, né à Karachi (1877-1957).

Chef religieux d'une partie des ismaéliens.

- **Astrée**: Tragédie, roman pastoral d'Honoré d'Urfé (1607-1628). Il influença la préciosité du XVIIIe siècle.

- **Attar (Farid a-ddin)** : poète persan, né à Nishapoor (v 1150-1220), auteur de poèmes mystiques et allégoriques (Le langage des oiseaux).

- **Baghdad** : capitale de l'Iraq. Dans *Le Vieux de la montagne*, destination symbolique de pouvoir de Abou Ali.

- **Béni -Udhra**: (chapitre 9, page 37) : Nom d'une tribu arabe dont est tiré l'adjectif qui désigne l'amour courtois (el houb al-Udhri).

- **Bertin l'Aîné (« le rédacteur du Journal des Débats ») (p.74)** : publiciste français né à Paris (1766-1841), il fonda le « Journal des Débats » après le 18 Brumaire.

- **Enfants de L'Abbaye** : Ecrit par Jean-Baptiste Louis Gresset (page 75) : poète français, né à Anicens (1709-1777). Auteur du poème Ver-Vert et de la comédie le Méchant.

- **Eschyle**: Poète tragique grec né à Eleusis (v 525-456 avant notre ère)

Ses œuvres :

- Les suppliantes (v – 490)

- Les Perses (- 472)
- Les Sept contre Thèbes (- 467)
- Prométhée enchaîné (après – 467)
- L'Orestie (Trilogie) :
 - Agamemnon
 - Les Choés, hores
 - Les Euménides (- 458),
 font de lui le véritable créateur de la tragédie antique.

- **Iran**: (ancienne Perse) : c'est en 1925 que la Perse pris le nom Iran, après la chute des Khasars et l'avènement des Pahlavis.

- **Ismaéliens ou Ismailiens** : Nom des membres d'une secte chi'ite extrémiste, qui admet comme dernier imam Isma'il (mort en 762). La secte des Assassins fait partie de ce courant politique et religieux extrémiste.

- **Ismaélites** : (adjectif), se dit des Arabes qui prétendaient descendre d'Ismaïl, fils d'Abraham et d'Agar.

- **Ispahan**: Ville du centre-Ouest de la Perse (et de l'Iran actuel).

- **Jamîl**: poète arabe.

- **Journal des débats (p 74)** : Quotidien français fondée en 1789. Vers 1800, il eut une grande influence grâce aux frères Bertin, et parut jusqu'en 1944, en gardant sous tous les régimes une tendance modérée et libérale.

- **Kubilay Khan, ou Koubilaï Khan** : (1214-1294), empereur mongol (1260-1294). Petit fils de Gengis Khan. Etablit sa capitale à Pékin et acheva la conquête de la Chine. Tolérant à l'égard du Bouddhisme et du Christianisme. Il menaça sérieusement le Japon.

C'est de cette époque, lorsqu'un typhon détruisit la flotte « barbare » de Koubilaï, en mer du Japon, que daterait l'idée de « Tempête providentielle » ou « Vent de Dieu » dans la

religion nippone (Kamikaze) en japonais désignant aujourd'hui et depuis la deuxième guerre mondiale, tout « combattant suicide », considéré, par les siens, comme martyr.

- **Merv, (aujourd'hui Mary)**: ville du Turkménistan (en Asie centrale au Nord de l'Iran) dans une oasis formée par les Mourgabs. Avait fait partie de la Perse et était le lieu de l'observatoire que Khayyam avait dirigé.

- **Nishapoor** : Ville d'Iran (et de Perse). Lieu de naissance de Omar Khayyam. Elle est sa destination dans *Le Vieux de la montagne*.

- **Novalis (Freidrich, baron von Hardenberg, dit)**:Ecrivain allemand, né à Wiederstedt (1772-1801). Poète d'inspiration romantique, il joint dans *Hymnes à la nuit* (1800) le mysticisme à une explication allégorique de la nature.

Il est l'auteur de la citation mentionnée comme épigraphe par H.Tengour, pour présenter son roman, *Le Vieux de la montagne* :

« *La poésie est le réel absolu. Plus une chose est poétique, plus elle est vraie.* »

- **Ostrogoth**: peuple barbare d'Europe. Peuple germanique qui, établi sur le Danube, à la solde des Romains, fut envoyé par Zénon en Italie. A la fin du Ve siècle Théodoric y fonda un royaume détruit par Justinien en 552.

« Ostrogoths » (adjectif, est utilisé dans le roman au sens péjoratif).

- **Otoman** : relatif à l'empire Otoman.

- **Ourcq** ; rivière de France, née dans le département de l'Aisne, qui se jette dans la Marne (80 km) rive droite, et communique avec la Seine par le canal de l'Ourcq (108 km), en amont et dans Paris, dans le 19e arrondissement, Nord Est de Paris et jusqu'à la place de Stalingrad.

Il s'agit du « canal de l'Ourcq » mentionné dans *Le Vieux de la montagne*, et dont « la première rue » à sa « sortie » sert de décors à la première scène du roman.

- **« Par le peuple et pour le peuple »** : slogan de la République Algérienne, (depuis 1962). Mentionné au chapitre 9, page 36.
- **Parzival, (Parsifal en français)** : histoire (roman) écrite par Wolfram von Eschenbach, auteur allemand du XIIIe siècle.

Elle fut la seule histoire du Grâal à renier la haine et la guerre et prôner l'amitié et la recherche de la véritable pureté de l'âme...

Parzival ne cherche pas à conquérir, selon l'esprit de l'époque, mais recherche son frère musulman.

- **Perse**: langue des Perses anciens.
- **Persan**: langue des Perses depuis le moyen âge, depuis l'avènement de l'islam.
- **Qais ibn al-Mulawwah**: poète arabe
- **Qom (ou Kum, ou Qum)** : Ville de l'Iran (et de Perse) au sud de Téhéran. Centre religieux chiite. Dans *Le Vieux de la montagne*, destination de Hassan.
- **Le Saint Grâal (ou : le Grâal)** :

Vase qui aurait servi à Jésus Christ pour la Cène, et dans lequel Joseph d'Arimathie aurait recueilli le sang qui coula de son flanc percé par le centurion.

Joseph d'Arimathie, disciple de Jésus Christ, l'aurait, avec l'aide de Nicodème, détaché de la croix et ensevelit.

Au XIIe et XIIIe siècle plusieurs roman de chevalerie racontent la « quête » (la recherche) du Grâal par les chevaliers du roi Arthur dont le roman de Wolfram qui inspira Parsifal à Wagner (dans la tétralogie).

- **Sarrasins** : Ghassassina, Arabes du Nord du Hidjaz ; alliés des Byzantins. Arabes en générale.
- **Tarafa**: poète arabe.

- **Turc ou Turque** : (adjectif et nom), de Turquie.

- **Turkmène** : du Turkménistan (Asie centrale).

- **Wolfram ESCHEN BACH (Wolfram von)** :

Poète allemand, né en Bavière, auteur de poèmes épiques (Parzival) et lyriques (Titurel).

- **Le 18 brumaire** : jour où Bonaparte, revenu d’Egypte, obligea la démission des directeurs et le transfert des Conseils à Saint Cloud (le 9 novembre 1799, an VIII de la République). Le lendemain, les Conseils furent dispersés par la force. Ainsi prenait fin le Directoire et s’ouvrit le Consulat.

- **25 messidor an XI** : Date (du calendrier républicain), du « Journal des Débats » (cité en page 74 dans *Le Vieux de la montagne*), et dans lequel est fait l’extrait « Malheur à l’écrivain, qu’il est impossible d’estimer après l’avoir lu... » et que Tengour critique (dans le chapitre 24 ; page 74 à 76).

- **Des auteurs de l’époque de O.Khayyam :**

- **Al-Hariri** : romancier et écrivain arabe né près de Bassora (1054-1121), au style orné et précieux.

- **Nizami**: poète persan, né à Gandja (Iran actuelle), (1110-1203). Auteur d’épopée romanesque (Les amours de Leïla et de Madjnoun).

- **Saàdi (Moucharrif a-ddin)** : poète persan, né à Chiraz (v 1184-1290), auteur du Gullistan et du Bustan (Le Jardin).

Annexes

Bibliographie de Habib Tengour

L'œuvre de Habib Tengour est un terrain fertile et inépuisable pour la recherche littéraire. Elle est composée d'importantes publications, non seulement littéraires mais aussi dans son domaine d'étude ; la sociologie et l'anthropologie.

La richesse de cette œuvre nous a encouragé à choisir l'un de ses romans majeurs, le premier, en l'occurrence *Le Vieux de la montagne* pour cette présente recherche universitaire.

Tapapakitague. la poésie-île, son premier recueil de poésie publié à Paris en 1976 aux Editions P.J. Oswald, qui présentait déjà les premiers débris de l'influence de la littérature arabo-persane.

La Nacre à l'âme. Editions de l'Orycte, Sigean, 1981, L'Arc et la cicatrice, Editions de l'Entreprise Nationale du Livre, Alger, 1983, et réédité en 2006 aux Editions de La Différence.

Schistes de Tahmad. Editions de l'Orycte, Paris 1983.

Epreuve 2. Edition Dana. Rennes. 2002 .

Etats de chose. suivi de *Fatras et La sandale d'Empédocle (témoignage 1991-1994)*, *La rumeur des âges*. La Rochelle, 2003.

Gravité de l'ange. Editions La Différence, Paris, 2004.

Et des récits :

Le Vieux de la montagne, publié en 1983 aux Editions Sindbad, Paris.

Sultan Galiév ou La rupture des stocks, Editions Sindbad 1985, Paris.

L'Epreuve de l'Arc, Sindbad 1999, Paris.

Gens de Mosta, Sindbad et- Acte Sud, 1997, Paris, il a eu le Prix ADELFI.

Le poisson de Moïse, Edif 2000, Alger et Paris-Méditerranée, Paris 2001 .

Ce Tatar-là ,Editions Dana, Paris, 2002.

Le Maître de l'Heure, Edition La Différence, Paris, 2008.

Biographie de Habib Tengour

Habib Tengour est né à Mostaganem en 1947.

Il a rejoint ses parents en France en 1957 où il vit depuis. Il publie son premier recueil de poésie Tapapakitane, la poésie île, à Paris en 1976 aux Editions P.J. Oswald.

Tengour a passé son « service nationale » dans la région de Constantine où il a enseigné à l'Université dans les années 70 du XXe s et allait entamer *Le Vieux de la montagne*. Habib Tengour est revenu une dernière fois à Constantine pour la présentation de son ouvrage *Le Maître de l'Heure*, au Centre Culturel Français (devenu Institut Culturel Français).

Ecrivain, sociologue et anthropologue, il vit et travaille à Paris.

Le Plan de travail

Après accord préalable de mon Département, l'impérieuse nécessité de commencer mon travail de recherche, en vue de la préparation et de la soutenance de ma thèse de magister devint possible.

Une démarche initiale est lancée. S'en suivra un plan de travail. Il fallait donc :

- 1- « trouver » un thème.
- 2- proposer un avant projet. Ce qui fut fait.

J'ai choisi ainsi, en fonction des raisons invoquées dans la partie « Le choix du sujet du mémoire » un thème intitulé :

Eléments historiques et écriture romanesque

dans Le Vieux de la montagne

de Habib Tengour.

Ceci après avoir lu le roman en question et s'être fait une vision en mesure de me permettre d'appréhender sa thématique.

Une fois ces deux étapes franchies (la lecture du roman et le choix du thème) mon *avant projet* et soumis à l'appréciation du Département de Langue et Lettres françaises qui l'approuva.

Commence alors mon travail de recherche selon le plan suivant :

- 1-Analyse plus approfondie de mon avant-projet pour une meilleure maîtrise de son choix.
- 2- Consolidation de ma démarche méthodologique en exploitant des ouvrages nécessaires à celle-ci, en vue de surmonter les insuffisances et de renforcer mes capacités d'analyse d'un texte littéraire.

3- Recherche et sélection d'ouvrages de référence, notamment en théorie, dans le but de définir une optique d'approche et d'analyse du roman objet de la thèse.

4- Réunion d'ouvrages divers, historiques et littéraires, comme support à mon travail d'analyse, donc à la partie pratique.

5- Exploitation de références virtuelles, lorsqu'elles se recoupent avec les sources livresques dont je dispose, (pour préserver la cohérence de ma thèse).

6- Définition de la problématique ou le problème à analyser.

7- Enoncé des hypothèses.

8- Esquisse de ce plan de travail (sur la base de la démarche initiale). « Plan de travail » nécessitant des rectifications continues pour l'adapter aux exigences concrètes de l'étude.

9- Lecture critique du roman, pour mieux cerner les « éléments historiques et l'écriture romanesque », synthétisée dans la partie « Lecture du roman ». La présentation de cette lecture s'impose pour me permettre d'apprécier le roman à la lumière des choix théoriques que je devais retenir pour l'analyser.

10- Elaboration, composition et harmonisation de « la partie théorique » comme outil d'analyse, la théorie exige autant de cohérence que d'homogénéité.

11- Analyse, dans la « partie pratique » des paramètres et des aspects qui mettent en évidence les composants essentiels du roman (le cadre temporel,...) et apportent une explication aux éléments historiques, selon une critique de la société et une analyse de la langue de l'auteur.

12- Réalisation de l'ensemble des autres conditions nécessaires à l'aboutissement de ma recherche :

a- Maintenir le contact régulier et systématique pour garantir l'encadrement.

b- Corrections permanentes des parties « achevées ».

- c- Enrichissement continu des différentes parties, au fur et à mesure de la maturation de la recherche et l'approfondissement de l'analyse.
- d- Apport de nouvelles sources bibliographiques et virtuelles.
- e- Mise au point du mémoire (saisi et tiré), partie par partie, dans le but de l'affiner.
- f- Réalisation d'un « premier » mémoire propre remis à l'encadreur.
- g- Correction finale et tirage du mémoire.
- h- Dépôt du mémoire de soutenance du magister, au Département de Français selon la procédure en vigueur.



Document tiré du livre *L'Age d'Or des Sciences Arabe*. Ministère de la culture.

Documents du web :

1. Naget Khedda
2. Carlos del Tilo
3. Alain Mourgue

À PROPOS DU VIEUX DE LA MONTAGNE DE HABIB TENGOUR. REGARD RÉTROSPECTIF

En 1971 Jean Sénac présentait un choix de poèmes dûs à de jeunes auteurs¹ (Youcef Sebti, Djamel Imatizen, Boualem Abdoun, Djamel Kharchi, Hamid Skif, Ahmed Benkamk, Hamid Nacer-Khodja).

En 1976 ce recueil donnait lieu à un commentaire de Bachir Hadj Ali² intitulé « Le mal de vivre et la volonté d'être dans la jeune poésie algérienne d'expression française ». Le commentateur, à propos de la révolte juvénile de ces poèmes-cris, évoque la manière de ces groupes de «fytyan » (jeunes) de l'Iraq et du Khorassan au nie siècle de l'Hégire qui relève d'une volonté de narguer les tabous.

Une telle parenté établie par delà les époques et la distance par un lecteur que Ton ne saurait suspecter d'ignorer le mouvement de l'Histoire, vise non pas à ramener cette révolte juvénile à un archétype transcendant les âges mais à souligner l'analogie entre ces deux sociétés également animées par les entrecho-quements des civilisations et pareillement menacées par les effets de la « pesanteur sociologique » et les censures de « Dame tradition » toujours prompte à se faire entendre. Analogie qui n'exclut pas l'idée d'une certaine filiation.

Dix ans plus tard *Le Vieux de la Montagne*³ (3) de Habib Tengour projette dans ces mêmes contrées et à cette époque les angoisses et questionnements d'un jeune Algérien aux prises avec cette même pesanteur sociologique. À nouveau le poète emprunte des sentiers secrets pour parcourir ce « monde clandestin comme celui des enluminures d'autrefois » (Hadj Ali).

¹ Ed. Librairie Saint-Germain-ces-Près

² Paru in revue *Europe*, n⁰ consacré à la littérature algérienne, juillet-août 1976. Repris en fascicule édité à compte d'auteur à Alger. 1977.

³ Ed. Sindbad. Paris, 1983

Tengour qui a déjà promené Ulysse dans les rues de Mostaganem et trinqué avec Sultan Galiev aux « dommages d'une révolution »⁴. S'incarne cette fois dans trois personnages de l'Empire abbasside à son déclin alors que les revendications d'ordre social, religieux et ethnique s'aiguisaient.

Héritière mûre de la contestation généreuse des années 70 qui s'est quasiment épuisée dans son cri de révolte, l'œuvre de Tengour renoue avec le monde islamique médiéval à son apogée mais où déjà se mettaient en place les éléments de la fameuse « pesanteur », Et si Fauteur retrouve « spontanément » certaines situations et certains personnages c'est qu'une même configuration de problèmes les suscite. Ce faisant il rouvre le dossier des cultures manquées par la faute d'une intransigeance et d'une cécité qui s'appêtent à récidiver comme si les turbulences historiques étaient reprises dans un temps cyclique de l'histoire.

La mise en œuvre de la problématique moderne de la multiplicité des sens du texte littéraire est, ici, but et moyen : expression de la revendication à la fois d'une poétique ouverte et d'une éthique culturelle, sociale et, partant, politique, qui admette la confrontation des idées et la relativité des vérités.

I. - JALONS D'UN PARCOURS

II. Des conditions de production provocantes

Pour les premiers écrivains algériens de langue française, l'accès à la parole romanesque s'est opéré, on le sait, sous la loi de la culture dominante confondue avec celle de la langue française conçue non seulement comme système modelant premier mais comme structure fortement contraignante. D'abord parce que cette langue supplantait par la violence celle de l'autochtone, ensuite parce que le processus se déroulait sous *m* le coup de massue » (Cl. Simon) du réalisme.

Autrement dit la prise de parole de ces écrivains — leur entrée dans le concert de l'humanité aux yeux du destinataire français auquel ils s'adressaient prioritairement — s'est réalisée dans et par le langage patriarcal de l'Occident rationaliste.

⁴ Citation extraite du texte de présentation en IV* page de couverture du recueil <le poèmes : L'arc et la cicatrice. Le passage se réfère aux œuvres parues de Tengour:

Tapapakilaques. éd. Oswald. Paris. 1976 (récit poétique ayant pour héros Ulysse).

La nacre à l'âme, poèmes, éd. de l'Orycte. Sigean. 1981.

L'arc et la cicatrice, poèmes. ENAL, Alger, 1983,

Schistes de Tahmad 2, L'Orycte. Paris, 1983.

Sultan Galiev ou la Rupture de Stocks, Sindbad. Paris 1985. Initialement photocopié et diffusé par l'Université d'Oran. CR1DSSH, 1983.

C'est par assimilation/soumission au « Pouvoir totalitaire de l'ordre symbolique » (Lacan) de l'Autre que l'autochtone a pu asserter son identité — non sans fissurer cet ordre d'ailleurs.

Dès le roman féraounien se mettait en place tout un circuit « clandestin » du sens qui dynamitait une forme étroitement réglementée jusqu'à ce que Kateb qui pose la poésie au centre de tout et lie intrinsèquement l'explosion poétique à l'Histoire, réussisse une telle révolution des codes qu'il n'est plus de récidive possible du roman du colonisateur (du colonisé).

En disloquant en particulier l'instance d'énonciation et le procès d'interlocution, Kateb fait apparaître au grand jour l'éclatement du système social et la conflagration des Lois symboliques qui gèrent concurremment le référent historique.

Â PROPOS DU VIEUX DE LA MOXTAGXE

Quinze ans plus tard et la voix des armes s'étant éteinte. Parés, avec l'ogresse aux noms, aux apparences, aux yeux multiples, greffée sur la femme chimérique, Nedjma « l'ogresse au sang obscur ». appelle et programme l'enfantement d'un nouveau monde dans l'émergence d'une écriture autre. "Réfutation radicale des généalogies de l'Un, l'œuvre de Farès ouvre la brèche décisive au sein du « Grand Code » d'importation qui tentait de se maintenir.

Par le recours à l'oralité, la narratique farésienne, en récits imbriqués. mine la propension dévoreuse de l'ogresse qui s'en prend, certes, à « l'échiné patriarcale » de l'Algérie (post-indépendance) mais vise tout totalitarisme culturel et en particulier celui de la langue qui lui sert de véhicule. D'ailleurs les données du problème dans le domaine du symbolique n'ont pas fondamentalement changé,

La déclaration de l'arabe : langue nationale, de l'islam : religion d'État, de l'idéologie nationaliste : principe unitaire sont les termes reconduits dans toutes les Chartes qui se sont succédé depuis la déclaration de la Soummam (1956) et qui ont en commun leur indigence dans le domaine culturel pour lequel, dans une formulation prescriptive, se projette la quête d'une mythique « authenticité ».

Ainsi se trouve reconduit de part et d'autre de 1962. par delà les différences de contenu, un système symbolique coercitif fondé sur une représentation patriarcale de l'autorité.

L'irruption sur la scène romanesque-poétique du système matriarcal contestataire de l'Ogresse vaincue mais non pacifiée, atteste de la résurgence de vieilles luttes conjonctuellement tuées mais surtout produit le rapport métaphorique et authentifiant d'une donnée nouvelle. Il s'agit de la réactivation dans une problématique neuve du système ouvert et dynamique de l'oralité contre les prétentions de tout sens définitivement donné dans la positivité de son affirmation, contre tous les sens institués.

Il est évident que ce débat dans la sphère du symbolique est en rapport avec le vrai combat social. Il n'est pas possible, ici, d'en tenter l'analyse et je voulais seulement signaler ce travail de remise en cause fondamental du procès d'élaboration de la loi symbolique. Loi que prescrit l'Etat puisqu'aussi bien seul l'État peut tendre à une nation le miroir d'elle-même et procéder à l'assimilation de l'héritage critique ou non. Quant au créateur il n'est pas tant habilité à résoudre les crises qu'à les instaurer. Ce faisant, son œuvre peut signifier comment passent les circuits souterrains de l'Histoire.

Si avec Farès l'oralité du système matriarcal conteste le fixisme du système patriarcal importé par le prophète et son Livre, orientant la quête en amont vers une maghrébinité primordiale et en aval vers une pluralité de langages et de cultures dans la mouvance d'une intertextualité dévoreuse, c'est dans une autre optique que l'écriture de Tengour entreprend la mise à mort du discours de pouvoir et le rejet d'un discours culturel univoque.

1.2. L'ANCRAKCKITIQUE

C'est, au cœur même de l'arabité et au zénith de la pensée islamique que le poète trouve/installe ses références de richesse culturelle et de controverse intellectuelle. Et l'histoire, loin d'être « empreinte de nostalgie rêveuse et compensatrice » (Larnuî), signale la difficile responsabilité de l'intellectuel envers le réel.

Trois Vérités se trouvent confrontées : celle de la pensée scientifique et philosophique qui a intégré l'héritage grec (Omar Khayyam), celle de l'ordre établi et du respect de la Loi par l'érection d'un pouvoir central fort (Nizam el Mulk), celle du triomphe de l'esprit sur la lettre et de la Vérité sur la Loi de Tésobérisme ismaéliert qu'incarne Hassan as-Sabbah.

Dans cette distribution, tandis que le totalitarisme de la foi et celui de la loi s'affrontent à mort, le poète et/ou homme de science, fasciné et critique, célébré et méconnu, se tient (est tenu) à l'écart des enjeux de pouvoir, dans cette marge tolérée du système qu'occupent le vagabondage, l'aventure et l'intellectualisme.

La tension de l'œuvre trouve dans ces trois grandes figures de l'Histoire abbasside des figures pré-textes qui jouent l'ostentation d'une culture. Liées à jamais dans le texte par un rite magique « car leur rencontre était un hasard longtemps prémédité » (p. 15), ces figures font l'objet d'une appropriation fondée sur la provocation qu'exercent des êtres fascinants parce qu'irréductibles à tout ce qu'on a pu en dire. Être interpellé par ces figures, ce n'est pas les déchiffrer mais les travailler. Aussi ne se reconnaissent-elles qu'à la constitution d'un autre objet auquel elles font allusion « sournoisement » : là contemporanéité algérienne de l'auteur; rapport louche du poète à l'Histoire, des mots aux faits.

L'espace du poème s'insère entre « le quartier en démolition » de l'incipit et « le souvenir d'objets égarés dans la soudaine extase » dans lequel est plongée Badra à l'excipit. Souvenir retors d'où sourd la « grille » de lecture des trois « destinées » révélant comment le texte se trame, question indissolublement liée à une autre : « pourquoi (le désir de) ce texte ? ».

Le narrateur (Khayyam ou son double) promène sa « nostalgie devant les possibilités gaspillées » (p. 29) — possibilités de l'échange et de la transformation dont le texte offre le spectacle dans un récit unique et multiple fait de l'enchevêtrement de présences que l'écriture, attentive, capte. Rapport critique — non de célébration — par lequel ce livre intègre une réflexion et une insertion culturelles fortes.

Le texte s'exerce entre deux limites : celle de l'opposition des trois pôles et celle de leur confusion. Le narrateur, personnage complexe comme tout individu est tour à tour et en même temps les trois personnages à la fois. Multidimensionnalité qui peut être lue à un niveau symbolique mais réducteur comme la représentation de tendances idéologico-politiques en présence et en conflit dans la société de l'auteur et dans celle de ses modèles. Infusé du (des) monde (s) qu'il évoque, le texte travaille à transformer en espace de communication un chaos de variétés coupées, établissant qu'à certains niveaux on est forcé de parler à plusieurs voix.

Dans cet enchevêtrement, le triomphe de la fiction vise asymptotiquement à son propre anéantissement. Cependant l'écriture de Tengour ne saurait être réduite à une conscience aiguë de la dimension fictive de l'œuvre littéraire, conscience qui caractérise Tépistémè (Foucault) du X^e siècle occidental avec ses diverses formes de narcissisme littéraire. Car, si *Le Vieux de la montagne* appartient bien au discours littéraire de la modernité

occidentale, son ultime condition de possibilité est la conscience d'une précarité essentielle : celle qui caractérise le sol culturel et politique du pays de l'auteur. Derrière les dédoublements, les télescopages, les effets grossissants, les successives identifications/distanciations, le texte pointe la dimension transitoire de l'époque avec ses risques et soupçonne (espère) la vertu cognitive du poème.

II. - RACONTER POUR SAVOIR

II.1. La double référence culturelle

Tandis que chez les premiers romanciers algériens de langue française un système modelant premier particulièrement contraignant, celui du français, accueillait et acclimatait plus ou moins ouvertement une langue et une culture hétérogènes (celles de l'autochtone) qui le minaient de l'intérieur et lui imprimaient une action en retour-travail qui restait globalement lisible pour le lecteur français, avec *Le Vieux dp, la Montagne* nous avons affaire à deux systèmes modelants quasiment au même titre : celui de la langue française avec ses critères modernes de littérarité et de poéticité, celui de la culture arabe dans sa double tradition mystique et rationaliste tel que redécouvert à partir de la légende populaire (fond sonore social) et des travaux des meilleurs orientalistes⁵.

Cette (relative) mise à égalité des deux systèmes modelants se manifeste notamment par la convocation sur la scène du texte en langue française de personnages, de lieux et de situations de la civilisation arabe sans aucune procédure de présentation. Stratégie nouvelle qui postule un narrataire averti et (lui) suppose un rapport affectif et intellectuel analogue aux deux cultures.

Ce rapport immédiat, sans stratagème de naturalisation dans le texte français de pièces rapportées d'une histoire autre, est tout à fait inédit à ma connaissance. Meddeb, dont on connaît la double culture a pu écrire : « la restauration de la trace islamique comme valeur culturelle n'interviendrait pas si j'écrivais en arabe. Si j'écrivais en arabe, j'aurais privilégié la référence occidentale »⁶.

⁵ Rêtaucoup d'encre a ctxV: ces dernières années sur orrienUilfsnje, sur le savoir qu'il a produit, sur l'idéologie d'impérialisme culturel dans laquelle il a été pris ou qu'il a servie à des degrés plus ou moins importants selon les périodes, les individus, les intérêts nationaux etc..

Feste le problème de l'appropriation de ce savoir. nouammem lorsqu'il constitue ta seute voie d'accès au passé arabe pour des lecteurs non arabophones ou insuffisamment arabisés

⁶ Actes du colloque sur le bilinguisme qui s'est tenu à Rabat (26-28 nov. 1985) paru chez Denoël. Paris, 1985. Article « Le palimpseste du bilingue »,

Ce souci de privilégier la culture hétérogène à la langue du texte est probablement ce qui, porté à un point limite, donne à la « restauration de la trace arabo-islamique », dans le texte de Boudjedra un statut de citation soulignée à double trait. Tout se passe comme si cet affichage restait assujéti à l'interpellation par l'Autre, D'où l'attitude professorale qu'adoptent tous les narrateurs pour apprendre au narrataire les emprunts lexicologiques faits par le français à l'arabe, pour évoquer — avec un luxe de précision : dates dans les deux calendriers (chrétien, hégirien), circonstances — les grandes découvertes scientifiques de la civilisation islamique. D'où aussi l'accumulation des grands noms arabes convoqués en texte comme s'il y avait une intention d'épuiser la liste pourtant infinie des références. Le tout sous-tendu par une énonciation polémique mâtinée d'auto-ironie qui met à l'étal ce besoin de s'emparer de matériaux « dissidents » en vue de la reviviscence formelle de ce que le désir enfoui annonce d'une histoire et d'une société autres⁷.

En contrepoint, la référence au corpus civilisationnel français «t, plus largement occidental, se fait plus discrète et plus allusive, intégrée à la texture du texte⁸, à l'exception de la thématization psychanalytique qui, d'emblée, se pose comme défi. Exploitée comme « contrefaçon » du réel la « grille » psychanalytique fonctionne moins comme guide de la traduction que comme catalogue de pratiques symboliques historiquement circonscrites, pernicieusement transportées dans un ailleurs qui les ignore pour dégonfler le ballon de baudruche d'un patriarcat plein de suffisance.

Le rapport de type différent aux deux horizons culturels revient en substance à opposer à la rigidité d'une érudition ritualisée et encadrée par le jeu citationnel, la provocation du schème psychanalytique — sorte de métalangage mû par un constant dépassement vers l'inouï qui imprime au texte la teneur de la presse sensationnelle.

Dans l'espace défini par l'autoréférence et l'hétéroréférence se poursuit la guérilla de valeurs antinomiques comme si la praxis littéraire, nullement pacifiste, narguait/accen-tuait le narcissisme du transfert et du contre-transfert et s'interdisait de résorber les antagonismes en un système unifié de résonances.

Chez Tengour la provocation est autre. L'activité « critique » à l'intérieur du texte, assume le référent arabo-islamique comme matériau du désir scriptural que le texte traduit dans

⁷ « Autres » par rapport à la langue du texte et, par conséquent à l'histoire que « naturellement » elle véhicule

⁸ Intertextualité avec la littérature hispano-américaine à étudier dans ses citations évidentes mais aussi dans la similitude de certaines conditions historiques de production et de leurs effets.

son tissu selon les exigences esthétiques modelées dans une histoire littéraire française (plus largement occidentale). L'auteur ne reprend pas l'apologie de la culture arabe même sous forme volontairement mystifiante et/ou ironique. Il la « broute » ça et là. La rumine et la travaille en fonction d'un autre texte (un autre legs) qu'il ne tente ni de contester ni de recouvrir.

Or cette littérarité héritée de la modernité occidentale se caractérise essentiellement par sa tentative d'échapper à la linéarité de l'écriture qui prévalait au XIX^e siècle et par la conscience d'un décalage entre le langage et le monde — commune aux théoriciens comme aux praticiens du texte — et qui fait que dans l'œuvre d'art le réel est manifestement absent, les textes renvoyant aux textes.

Le premier texte auquel renvoyait l'œuvre de Tengour est l'aventure d'Ulysse (celle de l'Odyssée et celle de Joyce), le second est celui de l'histoire du nationalisme dans une république soviétique « islamique » aux prises avec le stalinisme. La référence à l'Histoire abbasside, si elle apparaît à un moment particulier du processus d'arabisation en Algérie et de l'itinéraire personnel de l'auteur, n'est donc pas exclusive des autres et asseoit son appartenance culturelle sur un vaste patrimoine humain. Rencontre avec un héritage spirituel : le passé humain, elle est non pas historique mais histoire fantasmagorique tissée de rêves culturels.

Dans la dernière occurrence de cette œuvre, tout se passe comme si la thèse défendue était du genre : « même si Ton se réfère à l'héritage arabe, l'unanimité culturelle est insoutenable ». En témoigne, pour le moins, le triple pôle de réflexion sur des choix philosophico-existentiels. Par là les tenants de l'univocité culturelle au nom d'une mythique authenticité, se trouvent confrontés à leur propre ignorance.

II.2. COALESCENCE SUJET/OBJET

Lié à cette problématique, l'éclatement de toute possibilité de localisation *d'une* parole du sens, inaugurée d'une façon patente par Kateb, s'est poursuivi avec Farès et se manifeste dans le *Démantèlement de Boudjedra* sous forme d'un processus de relais de narrateurs (Ghomri/Scilma/auteur-narrateur).

Dans *le Vieux de la Montagne* nous assistons à l'évanouissement du sujet, du lieu et du temps de renonciation — autant de paramètres qui visent à délimiter le sens d'un énoncé.

Au niveau le plus apparent, la rupture dans l'emploi de formes pronominales opère un perpétuel glissement entre sujet et objet de renonciation (permutation je/il) faisant osciller la posture dénonciation de l'identification (auteur-narrateur se confondant avec le personnage de Omar Khayyam) à la distanciation plus ou moins critique ou complice. Principe d'écriture, ce flottement qui superpose/dissocie sans relâche deux personnages, deux temps et deux contextes sociogéographiques, exige de la part du lecteur une accommodation permanente pour obtenir une vision distincte et s'avère, en définitive, éthique de vie et protocole de lecture du livre et de la société. Il est aussi, et concurrentement moyen de mystification du lecteur par l'auteur, du narrataire par le narrateur et procédé pour faire varier le coefficient de réalité de la fiction et montrer que les objets produits par le dispositif textuel sont des leurres, ce que dit aussi le « débat » (ana)chronique sur la confusion entre l'auteur et personnage (p. 84 à 86).

Récit au narrateur incertain, noyé dans la diversité des choix idéologiques et existentiels, ballotté entre les prescriptions et les incompréhensions d'un éthnos dispersé, happé par la tentation de l'alterité jusqu'à la confusion des identités; il produit un subtil effet d'exotisme à l'intérieur même de la sphère du Même.

Celui qui dit dans les mots et les formes d'autrui la parole de soi mais dans l'éloignement du temps et de l'espace, laisse percer que son objet n'est ni tout à fait l'Autre ni vraiment le Moi... mais un jeu entre les deux.

Le (pseudo) recul du contexte spatio-temporel permet, à propos de réalités connues de créer une distance en effet de trompe-l'œil et de creuser une incertitude où s'exercent les facéties de l'imaginaire. Là s'inscrit — exemple parmi tant d'autres — la diatribe de Khayyam contre les insanités en matière d'art du *Journal des Débats* du 25 messidor an XI (sic !)■ Dans une contorsion du temps, une annulation de l'espaces et une énonciation véhémement-ironique, l'envolée critique mise sous l'égide des « écrivains célèbres du xviii^e siècle » se conclut sur la recommandation (après un blanc typographique) : « A étudier et faire apprendre par cœur dès les premières années de l'école fondamentale ► » (p. 86). En apparence « bien-pensante » cette directive, en totale inadéquation avec l'esprit même de la réflexion sur l'art qui tout au long du texte joue à saute-mouton avec la fiction, gratifie au passage d'un coup de griffes cette institution de l'Algérie indépendante pour les contenus de son enseignement et pour ses pratiques pédagogiques.

L'indécision qui investit la structure des personnages, des temps et des lieux se trouve prolongée par de grands vides qui ponctuent le texte (blancs typographiques et/ou lignes en pointillés) et de vastes ellipses qui font appel au savoir ou à l'imagination du lecteur pour suppléer aux manques du texte; vides où se joue une part du drame. Au niveau le plus général, le décalage entre le temps du discours et le temps de la fiction (les passages du signifié imaginaire au (x) référent (s) historique (s)) n'a pas de support textuel — quand ce support n'est pas volontairement brouillé. Il est à reconstruire ou à inventer par le lecteur. D'où la difficulté la plus immédiate de lecture pour celui qui n'est pas « branché » sur le référent.

Dans cette aventure réécriture, exploitant sa capacité de présence au monde, pointe la nature mouvante et fuyante d'un réel en transformation dans le même moment où elle dénonce l'irréparable absence du réel partout où elle règne. A la fois apostrophée* troublée par un réel mobilisateur et absorbée par la tentation de « la poésie pure », elle forge un style personnel qui force l'« éthnisme » (Saussure) de la langue française — cette unité privilégiée d'un langage construite dans une Histoire, fondée sur des rapports de civilisation — pour activer le flux d'un éthnisme indigène dépendant de connexions, de complicités autres que celles de la langue d'emprunt telle qu'enseignée par les manuels.

Paradoxe d'une poétique dont la modernité est comparable à cette écriture hiéroglyphique à laquelle Freud comparait les images du rêve mais branchée en tous sens avec ces langages en chassé-croisé d'une socialité traversée par diverses idéologies {dans l'extension gramscienne d'inconscient culturel).

De sorte que deux mythes (au moins) de la littérature se chevauchent et s'entrecroisent spécifiant l'historicité de cette œuvre : entre l'absurde métaphysique où s'origine le formalisme moderne qui stipule que le seul engagement possible est engagement dans l'art, et le sentiment de la responsabilité de l'artiste dans la saisie du réel et de la complexité du monde par l'investigation poétique qui fait que « la littérature c'est la vie combinée avec plus d'audace et de logique » (Musil).

L'instabilité du référent et la fragilité du sujet dans *Le Vieux de la Montagne* ne sont donc pas la description aliénante d'un monde aliéné mais l'expression de contradictions difficiles à capter et à dépasser. Le déchiffrement et l'incertitude s'intègrent mutuellement, se

constituant en loi motrice d'un système poétique homologuant une loi symbolique en plein désarroi.

III, - LOI SYMBOLIQUE INCERTAINE

Trois facettes d'une personnalité ou trois courants d'une société, dans leur interdépendance brouillent l'ordre du jeu pronominal. Alors que normalement le « je » se différencie immédiatement du « tu » de l'autre et du « il » de l'objet, signalant la place relative qu'il occupe dans la structure langagière et familiale, ici les frontières sont poreuses au risque d'y perdre son identité subjective et sociale.

Serait-ce parce que la Loi (celle du symbolique) qui se confond si l'on en croit Lacan avec celle du langage, ne parvient pas à se constituer dans son absolue intransitivité dans un champ culturel où la concurrence linguistique prévaut⁹ révélant/masquant des enjeux fondamentaux de choix civilisationnels (idéologiques) inscrits dans des préoccupations de généalogie ?

L'ambiguïté du statut de la langue est, on le sait, d'être à la fois structure et véhicule. Selon les analyses lacantennes, l'ordre de langage, identique à la Loi, fonde les rapports de parenté et installe dans la fonction coercitive la famille (microstructure de coercition qui sert ensuite de modèle pour penser la structure sociale dans son ensemble).

Or l'ordre patriarcal (de type tribal) algérien a fortement été ébranlé par l'intrusion, à la faveur de la colonisation, de l'ordre patriarcal occidental.

Le titre du premier roman algérien de langue française reconnu *Le fils du pauvre*, signale cette destitution du père (économique et langagière) pour focaliser sur le détournement du fils qui sera, on le sait, confié à l'autorité d'un autre père symbolique,

Une analyse des figures paternelles dans cette littérature serait riche d'enseignements quant aux complexes luttes et chevauchements des codes symboliques concurrents dans cette période. Schématiquement il semble que l'on ait deux images conflictuelles et hiérarchiques qui attestent une sérieuse perturbation dans la représentation de l'économie généalogique et annoncent la préparation d'une nouvelle répartition intra-familiale¹⁰.

⁹ Cf. le fait que les structures linguistiques de l'arabe comme du français dans l'Algérie contemporaine accusent de nombreux phénomènes d'hésitation, d'interférences, d'emprunts etc. qui rendent difficiles les tentatives de descriptions et commencent à susciter l'intérêt de chercheurs et pédagogues pour les « grammaires de fautes ».

¹⁰ Une étude récente en psychologie clinique : L'image du père chez l'enfant algérois de Mme Foughalie (OPU, Alger 1984) fait ressortir un pouvoir réel de la mère en dépit de la valorisation sociale masculine.

L'une de ces images, inscrite dans une vraisemblance sociologique accuse les traits du vaincu. Pères dont la désignation onomastique est généralement mutilée, démunis de tout ce qui fonde le socio-symbolique (argent, prestige...), condamnés à l'impuissance historique, englués dans la fixité des habitudes; ils se profilent sur la toile de fond de romans de la dépossession caractérisés par la prépondérance de la « dégradation » sur l'« amélioration » (Cl. Brémond)¹¹,

Un des représentants les plus connus de ce type est dans *Nedjma* le faux père Si Mokhtar (les pères des quatre compagnons sont morts) sublime et grotesque, à cheval sur deux cultures et qui amène la génération suivante au seuil de l'action. Personnage haut en couleurs qui synthétise la « trahison » et la résistance passive des pères¹². Statut ingrat et inconfortable que le « père tranquille »¹³, Féraoun, dans un texte péri-littéraire, son *Journal*, conçu initialement comme matière première d'un futur roman, explicite : «... ce qui aura fait la puissance des Algériens, c'est le fait d'avoir eu à subir les Français un siècle durant. Cela nous a donné l'habitude de supporter les pires humiliations et de ruser supérieurement avec eux (...) Il faudrait que nos enfants sachent à quel point leurs aînés ont souffert, à quel prix ils héritent d'un nom, d'une dignité (...) Il serait bon qu'on sache tout cela plus tard et qu'on se dise : « Après tout nos pères avaient tout de même beaucoup de mérite et nous pouvons en être fiers » (p. 304-305)¹⁴.

Mais pour perdurer, le pouvoir symbolique du père ne pouvait se contenter de cette image peu reluisante d'un courage humble, acculé aux affres d'une représentation trop souvent dévalorisante. Le vacillement sinon l'effondrement du pouvoir du père appelle un rééquilibrage fantasmatique qui investit l'image du grand-père archaïque, ancêtre plus ou moins mythique. Ainsi en est-il du poète Si Mohand pour Féraoun, détour obligé et authentifiant dans son itinéraire (romanesque) où le père est destitué par le maître d'école. Ainsi en est-il surtout de l'ancêtre Keblout qui terrifie et galvanise (Fanon) et retrouve une efficacité conjoncturelle en constituant un discours organique (Gramsci).

¹¹ Je fais allusion aux romans de M. Féraoun. M. Mammeri et M. Dib dans sa première période.

¹² Cf. dans *Nedjma* l'épisode où Si Mokhtar pour fausser compagnie aux pèlerins se rendant à la Mecque tente de séduire un commandant français en déclamant : « Mon père Charlemagne, Ma mère Jeanne d'Are »: ou, plus subtilement l'épisode symbolique du bâillon.

¹³ Dans son *Journal* (Seuil, 1962, p. 323) Féraoun rapporte l'épisode suivant : « Dernièrement on a passé à la télévision le film du *Père tranquille*. (Mes fils) me regardaient en dessous avec le chimérique espoir que j'en suis peut-être un de père tranquille ».

¹⁴ Op. cit. pp. 804/303.

Cependant l'image du père, victime de l'Histoire n'est toujours pas restaurée dans l'histoire romanesque et donne lieu dans la Danse du Hoiàe Dib (1968) à une apologie de la bâtardise dans la bouche de Babanag le nabot qui déclare : « jamais vu un père de près », Cette image devient même la cible privilégiée de Boudjedra dont l'entreprise de meurtre par l'écriture du père phallique et castrateur qui a répudié la mère et saccage l'enfance, s'attaque, certes, à une figure de l'omnipotence et non de l'humiliation mais circonscrite dans la laideur, l'inconscience et l'égoïsme, de sorte qu'elle ne suscite que la dénégation de la paternité. Son altérité s'étant radicalisée se consacre une rupture irrémédiable dans la lignée ne laissant, *au* fils que le désir de s'autoproduire dans la rancune et en dehors de toute « formation ».

L'envers humain de ce monstre féodal est, dans les *1001 années de la nostalgie*, le père du héros : SNP, l'accidenté du nom légitime par le pouvoir colonial mort dans un accident du travail à moins que ce ne soit un suicide camouflé en accident. Cas limite de la méconnaissance de l'ascendance par le jeu de la violence symbolique de l'usurpateur et qui est sur-compensée fantas-matiquement par une progéniture prodigieuse. Mohamed SNP avait « neuf frères et neuf sœurs, nés par paires, équilibrées en neuf accouchements fastueux ». Exploit de la mère qui, comme toutes les mères se prive de son nom de famille pour perpétuer le lignage par son corps.

D'un autre côté si le « sigle » SNP forme retorse de l'anonymat vaut comme effacement extrême du nom du père, tous les autres patronymes des habitants de Manama ne sont que des sobriquets, forme de nomination par dérision qui réduit le problème de la reconnaissance à un premier degré, Surnoms accompagnés de prénoms selon la structure calquée/héritée du système colonial et qui ont supplanté/gommé les noms héréditaires. Ce paradigme joue par rapport à un autre, plus glorieux, respectueux de la convention d'état-civil arabe qui note la filiation, parmi lesquels Ibn Khaldoun, grand-père archaïque dont la tombe suscite la quête du fils dé-généré : Mohamed SNP.

Le père est supplanté chez Farès par de viriles figures de mères (l'Ogresse, la Kahena) représentantes originelles de la Loi, résurgences de l'autorité matriarcale mais qui incarnent une Loi permissive, plus proche de la Nature que de la Culture. Loi qui a dû jadis plier devant « l'échiné patriarcale » et qui, aujourd'hui, à la faveur de la rivalité entre pères symboliques (et de la montée de revendications féministes ?) redresse la tête.

En fait, l'ordre du symbolique — dans sa double acception de commandement et d'économie signifiante — étant instable parce que relevant d'une structure sociale que Von s'accorde à définir comme transitoire et où le contentieux colonial en matière linguistique et culturelle n'est encore (ne peut encore être) ni « liquidé » ni absorbé, le statut du sujet (avec son image du Père) est multiple, voire contradictoire. Dans tous les cas la cellule familiale, elle-même en rééquilibrage, le plus souvent exerce mal son contrôle social et la figure de l'altérité autoritaire est dégradée et/ou dédoublée.

Le Vi-eux de la Mvnlagnç signale cet affaiblissement tout en maintenant une ambiguïté quant au rôle paternel. Dès le titre, la polysémie du mot arabe « cheikh », à la fois « Maître » et « Vieux », autorise à lire derrière le choix opéré l'ombre de la possibilité exclue. Alors se profile la figure conjointe du maître d'école et du grand-père archaïque — substitués déjà intronisés.

Mais dans le rapport qui s'établit entre texte et titre les choses se compliquent. « *Le Vieux de la Montagne* sera le poème de la solitude » est-il annoncé dès les premières pages du récit; autrement dit l'inverse d'une familiarité, la réification en pure image du représenté.

D'un autre côté le héros n'est pas celui qu'annonce le titre si on en croit la déclaration du narrateur: « Nizam al-Mulk, voilà le héros Sain/Tra-vailleur/intelligieTit/Honriête/RigoureuxyModeste/Tïeauj' » (p. 1.9)— image idéale du père.

En fait, en guise de « vieux » {désignation du père en langage populaire algérien) le texte met en scène, subrepticement, le grand-père du narrateur, sans doute détenteur de la légende de Hassan as-Sabbah et qui remplit un rôle maternel en veillant sur le sommeil de l'enfant et en lui racontant des contes tout aussi merveilleux que ceux que lui transmettra, plus tard, sa gouvernante azerbaïdjanaise, figure de la mère.

Il n'en demeure pas moins que deux hommes forts se disputent l'image symbolique du père : Nizam et Hassan et ce n'est pas un hasard si le second meurt à mort le premier, fort de son bon droit d'ordre divin puisqu'il se consacrera Imam (ismaélite). De sorte que lorsqu'il est comme Moïse dans la mise en scène althussérienne interpellé par Dieu, il ne répond pas : « c'est bien moi, je suis ton serviteur, parle et je t'écouterai » ! Il s'est déclaré immortel, délivré de tout assujettissement à un Grand Sujet. Il a fusionné en Dieu et peut désormais comme El Haïlaj, déclarer : « Je suis le vrai ».

Si dans la perspective lacanienne comme dans la perspective althussérienne l'individu se constitue en sujet par son entrée dans une configuration de sens contraignante, l'impérialisme du langage semble dans ce contexte pris de court ou plutôt passible de servir une réversion des codes. A d'autres moments et plus prosaïquement il est acculé à dérapier et à tourner à vide comme dans ce « bulletin d'informations » qui rappelle à s'y méprendre la langue de bois des médias dans le pays de l'auteur : « Alp Arslan accorda une audience à l'émir de Boukhara. Nizam al-Mulk effectua une visite d'amitié au Mongolistan à l'issue de laquelle une déclaration commune de bon voisinage fut signée. Alp Arslan accorda une audience à l'ambassadeur du Calife. Nizam al-Mulk inaugura l'Institut de sismologie appliquée à Ispahan. » etc (p. 64).

De toute évidence il s'agit moins de la cour seldjoukide que d'un de ces Etats nouveaux « cul de jatte et langue pendue » (p. 93) où il est possible de s'enrichir en confectionnant des drapeaux et où les mu'allaqat sont des « banderoles poussiéreuses aux slogans ternes, mal calligraphiées » (p. 21). Univers où le symbolique, à l'instar du social est perturbé.

Quant à l'insane, le sujet possible du contre-ordre qui était le prolétaire¹⁵ pour Althusser ou le fou¹⁶ pour Lacan, c'est, ici, le poète ou, plus précisément l'intellectuel ; Omar Khayyam, érudit, athée en pays d'Islam, qui chercha son identité dans l'ivresse et la poésie. La solitude de cet original est moins le recueillement du génie que le repli du raté, d'un dépossédé qui a tout perdu et surtout le sens de sa positivité. Face à la décrépitude, il réalise trop tard qu'il a surtout manqué la promesse d'amour, possibilité surdéterminante d'une unité au-delà de l'individu, rêve de fusion susceptible de donner prise sur le monde et sur l'être. Et il agonise en soufflant à contre-temps : « Je t'aimerai, toujours je t'aimerai » (p. 112). Déclaration précédant la formule canonique « Il était une fois » qui, en violation du scénario invariable du conte de fées clôt l'histoire, laissant Badra (Aube, femme magicienne des légendes arabes), merveilleusement « indescriptible comme la femme

¹⁵ Le prolétaire n'a pas encore accédé à la parole romanesque dans la littérature algérienne contrairement au fellah qui dès l'Incendie de M. Dîb (1984) avait conquis la scène romanesque ce qui n'est pas sans rapport avec le nombre et la force que l'un et l'autre représentent dans la réalité.

Il faut cependant signaler que le prolétaire a fait une « entrée triomphale » sur la scène théâtrale ces dernières années avec les deux dernières pièces de Abdelkader Alloula en arabe algérien ; Lagwa! (les dires) et Lajwad (les généreux), respectivement en 1982 et 1988.

¹⁶ Le fou est une figure assez envahissante dans sa version traditionnelle de « possédé » ultra-lucide proférant des paroles prophétiques ou révélant des vérités « inavouables » notamment dans le cinéma algérien. Dans le roman, Arfia dans la Danse du mi de M. Dîb figure la marginalité dans une conception plus moderne (femme clocharde contestataire de l'ordre établi) que les autorités de la ville relèguent dans la folie.

aimée » (p. 19) — seule. Badra qui, comme Nedjma a cristallisé l'amour des trois compagnons, leur survit investie de la mission de transmettre à la postérité « le souvenir d'objets égarés dans la soudaine extase » (fin — p. 114) elle qui n'a pas su perpétuer la lignée de son auguste époux Nizam al-Mulk n'ayant mis au monde que deux filles. Ce faisant elle contribue, elle aussi, à brouiller les cartes du jeu symbolique tout en concrétisant la place minimale à la fois et démesurée qu'occupe la femme dans cet univers romanesque... Comme d'ailleurs dans ceux des aînés, voire dans le réel psychosociologique que, chacun à sa manière, ils narrent.

« L'épreuve de réalité » à laquelle le texte de Tengour (et plus généralement la littérature algérienne de langue française) soumet le sujet en rembarquant dans une expérience de socialisation de type particulier, se déroule dans un milieu où les postes parentaux sont loin d'être solidement occupés. Et si elle s'accompagne de / se manifeste par une mise en crise du discours social hégémonique, elle laisse clairement entrevoir que l'action ne se heurte pas à *une* Loi (langagière ou idéologique) préexistant dans sa structure à toute histoire. Et le procès de production du sens fournit une forme d'illustration du dépassement toujours à recommencer du couple antagonique : sujet assujetti vs. sujet du contre-ordre et/ou « conservatisme » vs, « révolution ».

D'un autre côté, la référence culturelle puisant aux sources de totalitarisme ennemi, conteste par sa seule présence que Popacité de l'individu et/ou de la société soit à chercher dans l'aliénation à une structure symbolique préexistante.

Il semblerait plutôt que ce soit dans "organisation complexe, voire contradictoire des pouvoirs au sein de la société qu'il faille en voir la cause¹⁷.

Et si le travail de l'écriture peut prétendre à agir sur le système — fût-il cohérent ou hétérogène — en s'attaquant à l'ordre symbolique; c'est en raison de sa spécificité même en tant qu'il opère sur des signes et produit de la signifiante, non pour une illusoire possibilité de déplacement du lieu du vrai combat social.

C'est en tous cas ainsi que semble l'entendre Tengour qui tout en construisant sa fiction proclame ses convictions esthétiques.

¹⁷ De tels textes interrogent les théories de l'inconscient et de l'idéologie telle que Lacan et Althusser (auxquels j'ai été amenée à me référer) en ont projeté la constitution et signalent d'une certaine façon leur enfermement dans leur clôture socio-historique.

IV. - UN ART POÉTIQUE EN ACTE

L'exergue de Novalis :

« La poésie est le réel absolu. Plus une chose est poétique plus elle est vraie », inscrit d'emblée l'entreprise poétique de Tengour dans la mouvance d'une pensée audacieuse que son ancrage historique dans le siècle des Lumières oppose à la contemporanéité «obscurantiste» en matière d'art de l'auteur comme il la garantit du formalisme pur — celui qu'allait afficher, plus tard, une certaine « avant-garde » européenne victime d'illusions (politiques) perdues.

C'est ce même Novalis qui avant l'imposante montée du réalisme affirmait la similitude du fonctionnement linguistique et des formules mathématiques qui sont si expressives que se reflète en elles le jeu étrange des rapports entre les choses. Loin de tout mirage mimétique se trouve alors reconnu le hiatus entre le monde et le langage qui l'exprime en même temps qu'est affiché le rapport analogique qui se joue entre eux,

Imprégnée de cette conception[^] la poésie pour Tengour, vecteur d'un changement nécessaires est conçue dans une radicalité si absolue qu'elle ne peut admettre la lisibilité pré-codée et se trouve, comme chez Rimbaud, mythifiée en voie prioritaire d'accès à l'essence d'une réalité qu'elle contribue à construire. « La poésie n'est certainement pas la voie unique mais c'est la seule issue à mon sens » est-il dit dans le texte introducteur (p. 11).

Le Vieux delà Montagne fonde un trajet (« Longtemps je n'ai pas compris le trajet » — p. 14). Passerelle entre le fictif et le réel à l'intérieur duquel le poète fait du matériau ancien un moyen d'exploration du présent et vice versa. Si l'on ne saurait prétendre qu'il livre par une quelconque magie verbale l'authenticité des mutations les mondes représentés, on peut affirmer qu'il use du dévoilement intentionnel des textes hérités (Novalis ou Khayyam indifféremment) pour produire ce qui lui est propre. Il laisse venir dans le poème le flux des images en un cortège, certes plus contrôlé que celui de l'écriture automatique qui prévalait dans *Tapapakiiaques*, mais néanmoins porté par elle, pour construire ces figures glissantes, figures de la conscience devenant l'analogie d'événements du monde.

Composition synthétique d'éléments hétérogènes empruntés à divers langages et à plusieurs imageries qui promeut une forme-sens (Mesehonnec) faisant contrepoint à la discontinuité référentielle; forme-sens qui récuse la narrativité naïve, la systématité

syntagmatique pour laisser le poème fonctionner en grande partie par lui-même, à partir du jeu croisé de bribes de récits, du primesaut des métaphores, de la divagation d'image en image, de l'intrusion de fragments versifiés, de l'incrustation de lambeaux d'autobiographie érigeant le discontinu en principe qui empêche le flux textuel de se solidifier dans un ciment dogmatique et instituant, au lieu de la génialité vitale, la préoccupation de l'œuvre à réaliser.

Le parti-pris d'irréalité dû au télescopage des époques et des lieux, le règne de l'imaginaire qui autorise que tout soit possible et crédible n'empêchent pas que nous sommes, aussi, et sans rémission confrontés à la société et l'Histoire, Des notations au ras du réel restituent par pans entiers l'évocation de la vie quotidienne et de plus ou moins subtiles manipulations du texte font varier le degré de consistance de la fiction qui tantôt se dissout et tantôt « s'épaissit », tend à supplanter la réalité. De fait, dans les textes de fiction qui se donnent sciemment une visée esthétique, et sont donc libres vis à vis des règles constitutives de la recherche historique, la pénétration de la réalité peut être très aiguë.

Par cette démarche s'effectue un approfondissement de la mémoire contre le travail au burin pratiqué par un certain discours officiel démagogique. Et ce livre ironique, anticonformiste à souhait¹⁸ se donne aussi comme réflexion sur le pouvoir, la fabulation et l'Histoire, l'onirisme et le réel. Ainsi la vertu reconnue à la poésie pour décrypter le (s) sens du monde, s'avère, à l'issue du livre, élaboration d'un horizon d'attente culturelle (produit en écho à une demande sociale diffuse) apte à transformer les mentalités. Mais cette figuration personnelle de la problématique de la mutation culturelle sur fond de crise ne deviendra libératrice qu'une fois partagée car aucune œuvre n'existe sans destinataire¹⁹.

Ainsi la prédilection de Tengour pour la poésie n'est pas, en fin de compte, autonome, d'une lecture plus exigeante que la prose, excluant la compréhension ordinaire et immédiate. Il s'agit d'un engagement plus fondamental qui fait de la totalité du texte un art poétique en acte où s'investit la question « comment je me découvre dans l'écriture ? » — « Moi » qui n'a bien sûr pas de réalité extérieure au texte qui le manifeste, l'essentiel dans ce jeu fictif étant de donner une scène et une forme à ce moi afin qu'il puisse y vivre et revivre pour les autres et pour lui-même,

¹⁸ Cf. article de Abdelkader Djeghloul in *Algérie Actualité* n° 942 du 3 au 9 nov. 1983.

¹⁹ Cf. le reproche fait par Hassan as-Sabbah à Omar Khayyam de s'atteler à une œuvre sans destinataire: «A quoi sers-tu. s'est écrié Hassan, suant une œuvre sans destinataire ». (p. 52).

Par le travail poétique fauteur expérimente donc une nouvelle relation au réel qui assume la conscience souvent douloureuse d'une modernité encore à réaliser alors même que cette conscience se retient dans une sorte de rite psalmodique et chante un lointain familier, Le tout dans l'euphorie d'une appropriation qui passe par la représentation.

Si la poésie seule demeure porteuse d'espoir c'est qu'elle est projection Imaginative et éclairage sur ce qui pourrait être, c'est qu'elle révèle un réel qui ne serait pas trompeur ;

« Khayyam savait l'activité poétique un jeu solaire circonscrit et une ouverture au deuxième regard serré dans le scintillement des mots Un rejet catégorique de la monotonie abyssale de la dictature Une consolation du non-manifesté » (p. 76).

La poésie, en restant à distance de ce qu'elle décrit, en renonçant à le redupliquer, reproduit un de ses caractères : elle est mimesis du changement. Et l'idéologie, évacuée comme discours, s'inscrit plus implicitement dans la textualité comme condition de ses procédures d'autonomisation car c'est bien dans le langage et la représentation que l'idéologie opère... C'est aussi là qu'elle nous piège.

Naget KHADDA

HASSAN IBN SABBAH
ET LA SECTE DES ASSASSINS D'ALAMUT

Alain Mourgue

Alain Mourgue © 2006

CHAPITRE 1

NAISSANCE D'UNE SECTE

L'histoire de la secte dite des Assassins d'Alamut est liée à celle de L'Ismaélisme.

L'Ismaélisme, mouvement réformateur de l'Islam issu du Chiisme, est né à Kufa, ville traditionnellement hostile au pouvoir abbasside de Bagdad. Le califat Fatimide d'Egypte en assura durant deux siècles l'expression politique.

A la mort du sixième imam Jafar al Sadiq en 765, le courant chiite se sépare en deux branches. Le fils aîné, Ismaël, est mort avant son père alors qu'il en était l'héritier spirituel. La rumeur qu'il n'est pas mort mais simplement occulté commence à courir. Un imam occulté est, selon la tradition, un Mahdi, celui dont on attend le retour. Les tenants de cette option vont devenir les Chiites Septimains par référence au septième imam occulté ou Ismaéliens. Les partisans de l'autre fils, Musa al Kazim, réfutent l'occultation. Ils sont majoritaires. On les qualifia, plus tard de Chiites Duodécimains, référence faite au douzième imam. A la mort de Musa al Kazim en 799, les partisans d'Ismaël contestent sa légitimité et celle de ses successeurs. La rupture est consommée.

Un siècle après la mort d'Ismaël, apparaît un personnage du nom de Muhammad qui prétend être le fils du septième imam et avoir vécu caché. Convainquant, il parvient à prendre la tête des Ismaéliens. En 899, à Salamyya en Syrie, Obayd Allah surgit sur la scène religieuse en se déclarant petit-fils de Muhammad et prétendant, à ce titre, à la direction du mouvement. Une scission survient. Les Fatimides p Ils se prétendent descendants de Fatima, fille du Prophète - reconnaissent Obayd Allah mais d'autres le rejettent. Ce sont les Qarmates. Ils envoient secrètement à travers le monde musulman des prédicateurs (les du'at) particulièrement efficaces, notamment dans les villes.

Pendant ce temps, Obayd Allah part se réfugier en Ifriqiya mais il est arrêté sur ordre du gouverneur local dépendant de la dynastie régnante, les Aghlabides. Sa captivité est de courte durée. Il est libéré de force par un émissaire fatimide venu du Yémen, qui a sympathisé avec des berbères Kutama rencontrés au pèlerinage de La Mecque. Dès lors, les événements se précipitent.