République Algérienne Démocratique et Populaire

Ministère de l'Enseignement Supérieur et de la Recherche Scientifique

Université Frères Mentouri Constantine 1

Faculté des lettres et des langues

Département de Lettres et Langue française

Numéro d'ordre : 43/05/23
Numéro de série : 06/FR/2023

Thèse pour l'obtention du diplôme de doctorat ès sciences

Option : Sciences des Textes littéraires

La poétique du référent chez Habib Tengour

Sous la direction de : **Présentée par :**

Dre. MAOUCHI Amel **Amina DJENANE**

Jury

Président : Dr. DADCI Mohamed Saleh	Université Frères Mentouri Constantine **1**
Rapporteur : Dre. MAOUCHI Amel	Université Frères Mentouri Constantine 1
Examinateur : Dr. ZEGHNOUF Chafik	Université Frères Mentouri Constantine 1
Examinateur : Dre DAROUI Maroua	ENS Assia Djebbar Constantine 3
Examinateur : Dre GUETTAFI Siham	Université de Biskra
Examinateur : Dr. LAALAOUI Adel	Université d'Oum Bouaghi

Année universitaire : 2022-2023

Dédicace

À ma mère, c’est ton souffle dans la vie qui continue à m’inspirer.

À mon père et mon frère, que j’aime tant.

À mon joli cœur, ma sœurette Malak, dont le sourire n’a jamais cessé de me motiver.

..À mon frère Badis, ses enfants et sa femme Asma.

À mon compagnon de vie, qui n’a pas arrêté de croire en moi.

À mon petit bout de chou, mon fils et mon amour de toujours Bahaâ.

Remerciements

Mes remerciements vont à ma directrice de thèse Docteure Amel MAOUCHI, pour sa précieuse aide et son soutien inconditionnel.

J'adresse mes vifs remerciements aussi au président du jury Dr. DADCI Mohamed Saleh et aux membres : Dre GUETTAFI Sihem, Dre DAROUI Maroua, Dr. ZEGHNOUF Chafik et Dr LAALAOUI Adel qui ont accepté de lire et d'examiner mon modeste travail, en dépit de leurs tâches scientifiques et pédagogiques en cette période de fin d'année.

Je n'oublierai pas de remercier également, mes amies et mes collègues pour leurs aides et encouragements.

Je remercie aussi toute ma famille, la petite et la grande, ainsi que ma belle-famille pour leur amour et leurs soutiens.

Merci à la fin, à mon cher conjoint pour sa patience et son aide précieuse.

Idéalisme et réalisme, je vous aime,
Comme l'eau et la pierre vous êtes
parties du monde,
lumière et racine de l'arbre de la vie.

Pablo Neruda

Sommaire

Introduction générale……..... **4**

Partie première : Fiction algérienne : une certaine histoire de l'Orient **14**

Introduction partielle…… **15**

Chapitre I : Genèse du fanatisme dans *Le Vieux de la montagne*, ou quand la Perse veut dire l'Algérie…….. **18**

Chapitre II : La révolution bolechévique dans *Sultan Galièv* : une genèse d'un communisme algérien……. **64**

Chapitre III : La guerre de l'Afghanistan dans *Le Poisson de Moïse* : une genèse de l'intégrisme en Algérie…… **121**

Conclusion partielle…….. 160

Deuxième partie : La poétique du référent, formes et figures de la représentation du référent…….. 173

Introduction partielle …… 174

Chapitre I. : Fiction algérienne à l'épreuve de l'Autre…… **177**

Chapitre II : Stratégies littéraires et écriture référentielle……. **221**

Chapitre III : Histoires d'amour et symboliques historiques…… **273**

Conclusion partielle…….. 302

Conclusion générale…….. 306

Références bibliographiques…… 315

Annexes…….. 325

Tables des matières……... 338

Introduction générale

Les débats autour de la notion du référent ne datent pas d'aujourd'hui, ils remontent jusqu'à l'antiquité et les postulats d'Aristote, selon qui, l'œuvre littéraire, est soit imitative ou inventive de la réalité. Même si le référent chez Aristote représente une sorte de copiage à l'image du réel, cette notion prend une nouvelle perception à l'époque contemporaine. En effet, le référent constitue un élément de recherche central dans plusieurs théories littéraires, et continue d'être une source d'inspiration pour les études littéraires postmodernes, notamment celles traitant la relation de l'œuvre avec son monde réel.

Dans la littérature maghrébine et algérienne, les traces historiques reflètent significativement les situations sociohistoriques compliquées. Ceci, s'observe clairement chez les écrivains classiques tels que Mohamed Dib, Kateb Yacine, Mouloud Feraoun et Mouloud Maameri, dont les œuvres sont fortement influencées par les contextes du colonialisme et de l'indépendance. Il en est de même pour la génération des écrivains post-indépendants, dont les écrits constituent le reflet de la société algérienne en reconstruction[1].

Dans cette constellation de grands écrivains algériens, brille la singulière et discrète étoile de l'écrivain et le poète Habib Tengour, une plume talentueuse qui se distingue par son style moderne et contemporain. Pendant quarante ans, son écriture inventive et inventée[2] n'a pas cessé de se faire remarquer sur la scène littéraire algérienne. Tengour fait partie d'une génération qui a connu des bouleversements historiques importants, à savoir : la guerre de libération, le vide politique postcolonial et enfin la montée du fanatisme qui a fait sombrer l'Algérie dans une décennie noire. De plus, l'auteur a expérimenté très tôt, comme beaucoup d'algériens, l'exil et l'émigration, d'ailleurs, sa situation d'exilé a forgé davantage son caractère d'homme et d'écrivain, ce qui explique dans ses textes, la création des intrigues romanesques

[1] Il est surtout question dans les œuvres des écrivains algériens classiques des sujets qui concernent les crises sociopolitiques de la société post-indépendante et les troubles d'identité. Ainsi que les crises psychiques des jeunes algériens perdus à la recherche de leurs voix.

[2] Parce que Tengour invente une écriture propre à lui, son style se démarque des normes littéraires reconnues et ses œuvres se distinguent par leurs classifications génériques singulières.

autour des thèmes de voyage et d'exil, qui exaltent le contraste des trames spatiotemporelles de l'Ici et de l'Ailleurs[1].

Tengour est considéré par la critique littéraire Jaqueline Arnaud[2], comme le premier écrivain à écrire dans *« la situation d'émigré de la 2 ème génération* », ce qui explique « *le ton différent de ses textes* »[3].

Ses textes ont effectivement, un ton différent, une voix littéraire qui use de la sublimation de la réalité et une intonation narrative et poétique singulières. Ses œuvres sont dotées de toutes les caractéristiques littéraires qui donnent essence à une œuvre protéiforme, joignant consciencieusement les deux pôles de l'écriture littéraire contemporaine : la modernité ainsi que la tradition orale et culturelle.

Ce qui a forgé son style si singulier, est bien son histoire personnelle conjuguée aux influences émanant de son entourage. Tengour a vécu les premières années de son enfance en Algérie, auprès de son grand-père, son premier conteur qui l'a initié à un monde submergé par un fécond imaginaire oral[4]. Son violent et traumatisant départ[5] a été l'un des éléments déclencheurs de sa sensibilité d'écrivain qui a créé chez lui une très forte nostalgie, envers tout ce qui est algérien. Son déracinement et ses allers retours frustrants au pays s'exaltent davantage à travers l'expression de ses souvenirs d'enfance à Tigditt[6] dont il raconte des fragments, plus ou moins réels, très présents dans tous ses récits.

[1] Expression de la critique Allemande Régina-Keil, à laquelle nous revenons assez souvent dans notre analyse. C'est dans son article *L'exil est un fauteuil en simili-cuir*, in : l'ouvrage collectif (éd. Mourad Yelles), *Habib Tengour ou l'ancre et la vague, traverse et détour du texte maghrébin*. Editions Karthala. Paris. 2003

[2] Jacqueline Arnaud est une célèbre critique littéraire qui a consacré son travail principalement à la littérature maghrébine des auteurs classiques, et Tengour fut parmi les rares jeunes auteurs algériens qu'elle évoquait dans ses travaux, avec, entre autres Kateb Yacine et Mohammed Dib.

[3] Jaqueline Arnaud. *Les Maghrébins et le surréalisme*. in l'ouvrage collectif (éd. Mourad Yelles). Op cit. p 15

[4] Nous analysons plus tard l'impact de son enfance vécue dans une ambiance d'oralité algérienne sur l'auteur et son écriture.

[5] Nous évoquons dans les chapitres d'analyse l'impact du départ de Tengour de l'Algérie dans son enfance. Notamment à propos du thème redondant du retour au pays, qui se répète dans ses textes de différentes façons, exprimant une certaine obsession à propos du retour chez soi, rappelant directement et indirectement le retour d'Ulysse à Ithaque.

[6] C'est le quartier de son enfance à Mostaganem

Il est donc clair que Habib Tengour offre à la recherche littéraire et universitaire des corpus d'étude inépuisables, ce sont d'ailleurs des œuvres littéraires qui représentent un terrain d'analyse fertile et très peu exploré. La rareté des recherches traitant de l'écriture de cet auteur fait de ces œuvres un corpus original.

L'intérêt que nous portons à l'œuvre de Habib Tengour ne date pas d'aujourd'hui. Il remonte, en réalité, à notre mémoire de magistère qui porte sur son premier récit poétique *Le Vieux de la montagne*, que nous avons découvert en 2008, au même temps que *Le Maître de l'Heure.* La recherche que nous avons esquissée dans l'analyse de *Le Vieux de la montagne*, nous a permis de mettre en relief certaines stratégies de ses réécritures historiques. Ainsi, nous inscrivons le travail de la présente thèse dans la continuité de notre mémoire de magistère, en nous focalisant sur d'autres aspects, à savoir : les représentions littéraires des référents historiques.

Notre corpus sera composé de trois ouvrages, dont le principal point commun est la densité et l'originalité des référents historiques inspirés du réel. Ces œuvres partagent également un bon nombre de stratégies de représentation et certains procédés littéraires de réécriture historique.

C'est vrai que les textes choisis représentent des récits de prose-romanesque et de prose-poétique qui regorgent de référents, littéraires, religieux et traces d'oralité, mais ce qui nous a paru plus important, est bel et bien l'analyse du référent historique, lequel constitue une partie intégrante de son identité en tant qu'écrivain. Cet ancrage, comme le considère Mourad Yelles est loin de faire partie d'une « *littérature d'urgence* » qui utilise le référent historique comme moyen de propagande littéraire. Un avis qu'il formule en ces termes :

> *« Propagandiste de la révolution homérique en plein « socialisme spécifique », supporter du Vieux de la montagne et admirateur du « Sultangalièvisme » à l'époque des prémices de l'« Infitah » à l'algérienne, zélateur de la « bande à Ulysse » à l'apogée du mouvement intégriste, l'écrivain est toujours là où on ne l'attend pas. Entre l'ancre et la vague, il est cet exote qui, même lorsqu'il lui arrive de se rapprocher des feux de la rampe et des vertiges médiatiques d'une actualité délirante, il refuse de*

participer à ce que certains critiques ont pu appeler une « littérature de l'urgence »[1].

Yelles confirme dans la citation précédente que le référent le plus important dans l'œuvre de Tengour est mythique et historique et que ce dernier représente un référent que nous allons analyser en confrantant l'aspect documentaire avec l'aspect fictionnel. Nous insisterons sur certaines stratégies de représentation, notamment les mouvements spatiotemporels etles télescopages des cadres narratifs et référentiels. En outre, nous nous focaliseronssur l'étude des figures historiques qui aspirent à changer leurs mondes déséquilibrés.Nous commençons d'abord par les fameuses figures historiques de la Perse médiévale, dans son premier récit *Le Vieux de la montagne*[2]. Dans ce texte, l'auteur raconte l'histoire du trio perse : Hassan as-Sabbah, le chef de la secte des Assassins,Omar Khayyam, le célèbre poète des quatrains et imminent scientifique, et le politicien et vizir seldjoukide Abou Ali Nizam al-Mulk. A travers ces personnages,l'auteur évoque des traces de la société algérienne postcoloniale en crises socio-
Politiques et idéologiques.

L'histoire de ce texte résonne en écho à plusieurs autres textes appartenant à la littérature mondiale qui réincarnent les mêmes protagonistes historiques célèbres de la Perse médiévale, dont certains portent l'identique titre de *Le Vieux de la montagne*[3]. Ce qui nous a permis d'analyser les référents historiques racontés dans cetexte en les contextualisant par rapport à d'autres œuvres littéraires.

Dans le second récit intitulé, *Sultan Galièv*[4], le fond historique change complètement. Son histoire tourne autour d'un personnage référentiel de la révolution bolchévique, qui a comme cadre spatio-temporel la Russie et la Tatarie aux alentours des années vingt et trente. Dans ce récit, il est question de libérations des peuples

[1]Yelles Mourad. *Habib Tengour, l'arc et la Lyre*. Editions Casbah. Alger .2003

[2] Tengour Habib. *Le Vieux de la montagne*. Editions la Différence. Paris. 2008.
Nous utilisons désormais l'abréviation V M dans les chapitres d'analyse pour désigner *Le Vieux de la montagne*.

[3] Nous mentionnons quelques importants textes sur le sujet du Vieux de la montagne dans le titre de panorama littéraire sur le sujet de la secte des Assassins

[4] Tengour Habib. *Sultan Galièv*. Editions Sindbad. Paris. 1983. Abréviation S G.

opprimés et d'une importante remise en question, des idéologies marxistes de l'époque, notamment le communisme et l'idée de sa réconciliation avec l'islam.

Ce texte très poétique, fait revivre un « méconnu de l'histoire »[1], à travers le fond idéologique des courants politiques socialistes qui concernent non seulement la Russie mais aussi l'Algérie. Puisque nous lisons une confrontation entre la pensée islamique et l'idéologie communiste sur deux niveaux de narration, l'une concerne le cadre soviétique, l'autre concerne le contexte algérien.

Enfin, dans le dernier texte intitulé : *Le Poisson de Moïse*[2], considéré par la critique littéraire comme étant le récit qui se rapproche le plus du genre romanesque, l'histoire littéraire se place au cœur de la problématique de l'extrémisme et les questions du radicalisme idéologique et religieux, à travers l'histoire d'une bande de jeunes algériens qui part faire la guerre en Afghanistan.

Notre approche se distingue par une nouvelle considération du référent, qui ne se limite pas à l'analyse du contenu. En revanche, elle s'intéresse aux mécanismes de sa représentation littéraire et textuelle. Autrement dit, elle se concentre sur « la littérarité » du référent plutôt que sur sa « socialité ». Le référent extratextuel auquel nous nous intéressons est donc étudié dans sa dimension poétique. L'enjeu de cette démarche analytique est de joindre ces deux facettes (contenu/ forme). C'est en cela, que le présent travail se démarque des recherches antérieures sur le référent historique, qui se limitent à la comparaison superficielle du contexte socio-historique avec les péripéties du texte littéraire.

Sur la lumière de ces constats, il serait donc, à notre avis, judicieux de répondre à un ensemble de questions, dont la principale peut être ainsi formulée :

- Comment sont représentés les référents historiques dans l'œuvre de Habib Tengour ? à laquelle nous ajoutons deux autres questions :

[1] Bennigsen Alexandre Lemercier Quelquejay. *Sultan Galièv, le père de la révolution tiers-mondiste*. Editions Fayard. Paris.

[2] Tengour Habib. *Le Poisson de Moïse*. Editions EDIF 2000. Paris 2001

- À travers quels procédés et quelles stratégies littéraires, les traces du réel sont-elles représentées dans l'écriture poétique de Tengour ?
- Où se situe la singularité de l'écriture historique et référentielle chez l'écrivain ?

Pour répondre à ces interrogations nous formulons les hypothèses suivantes : Les stratégies de la représentation du réel sont très variées chez Tengour et nous supposons, suite à notre étude ultérieure en magistère, que ses réécritures référentielles sont libres de tout engagement de fidélité historique.

En ce qui concerne les stratégies et les procédés littéraires, nous présumons que l'écrivain a utilisé les mêmes que ceux utilisés lorsqu'il a écrit *Le Vieux de la montagne*, parce qu'il représente comme dans les deux autres textes des fonds historiques universaux.

La singularité de l'écriture historique de Habib Tengour réside dans sa vision et dans son style poétique. Nous avançons, que c'est par le biais de la poésie que Tengour représente le monde, y compris les événements du passé.

Pour analyser notre corpus selon la problématique des stratégies de la représentation des référents historiques, nous avons fait appel principalement aux concepts de la sociologie de la littérature, qui prennent en considération la fonction référentielle du texte littéraire et s'intéressent, de plus près, à l'étude du référent, notamment socio-historique.

La sociologie de la littérature et la sociocritique représentent de grandes théories littéraires, qui proposent maints concepts aussi importants les uns que les autres. Parmi lesquels, nous allons faire recours principalement à certaines théories plus que d'autres, à savoir : la théorie de la vision du monde et de l'idéologie de Georg Luckas, la théorie du reflet de Lucien Goldman et surtout les théories de la représentation de Pierre Zima, rajoutons à tout cela un aspect philosophique à travers la théorie de la mimésis de Paul Ricoeur.

Cependant, il est inévitable d'entamer le travail avec une démarche d'étude du contenu, qui nous donnera la matière à analyser. Car en décortiquant les histoires

racontées dans le corpus, nous pourrons dégager les traces référentielles qu'elles reconfigurent, notamment les éléments historiques que nous recherchons. À ce moment-là, que nous pouvons entamer notre recherche sur la poétique de la représentation et les processus d'expression de la réalité à travers l'écriture littéraire.

Notre analyse du corpus étudie la fragmentation du réel et la reconstitution fictionnelle du référent historique, à travers deux axes principaux. Le premier axe est chronologique, il étudie la période historique racontée dans chaque texte, la période de l'écriture ainsi que celle de la publication des livres. Le deuxième axe, quant à lui, est thématique et il concerne les cadres sociohistoriques des récits et leurs choix référentiels, effectués par l'auteur selon ses conceptions idéologiques.

Ces organisations chronologiques et thématiques permettent d'explorer les textes de notre corpus dans une première partie, que nous intitulons : *« Fictions algériennes : une certaine histoire de l'Orient »* répartie en trois chapitres, dans lesquels, nous analysons chaque texte séparément, par rapport à un ordre chronologique et une progression thématique bien déterminées.

En ce qui concerne l'ordre chronologique, il suit les périodes temporelles des récits historiques, d'abord la Perse médiévale, ensuite la Russie des années vingt-trente, puis l'Afghanistan des années 70-80. Pour ce qui est de la progression thématique qui s'exprime déjà dans les titres des chapitres, elle concerne en effet l'évolution du thème de l'intégrisme et du fanatisme, depuis sa genèse, jusqu'à la période de la décennie noire en Algérie.

Le premier chapitre, s'intitule : *« Genèse du fanatisme dans Le Vieux de la montagne »,* dans lequel nous analysons les débuts idéologiques de l'extrémisme religieux, en arrière-plan de l'histoire de la secte des Assassins dans la Perse médiévale.

Le deuxième chapitre intitulé *« genèse du communisme islamique dans Sultan Galièv »* s'intéresse à un thème plus récent par rapport à l'époque actuelle. Il concerne le communisme, idéologie et politique, dans le livre de *Sultan Galièv*. Ce texte raconte l'histoire du personnage historique tatar Mir Sayed Sultan Galièv et montre

son rôle dans la révolution bolechévique, tout en faisant référence, implicitement, à l'émergence de la pensée communiste en Algérie dans les années 70.

Le dernier chapitre intitulé : *« la guerre d'Afghanistan dans Le Poisson de Moise »* quant à lui, expose la crise géopolitique de la guerre de l'Afghanistan de 1979, dans *Le Poisson de Moïse*. Un fond historique réel, qui représente dans le texte, un prétexte narratif référentiel pour traiter plus profondément le sujet de l'intégrisme algérien, à travers l'épisode de la décennie noire. Ce roman, s'intéresse plus précisément au destin tragique des algériens « afghans »[1], qui sont partis au Djihad en Afghanistan.

Les trois chapitres précédents, telles qu'ils sont organisés, dans leurs ordres chronologiques et thématiques, nous permettent de suivre l'évolution des situations sociopolitiques en Algérie, depuis les premières années de l'indépendance jusqu'à l'aube des années 2000. Ce plan, nous permet également de dégager la vision du monde de l'auteur, à propos de la nécessité de la reconstitution progressiste et positivede son pays l'Algérie, d'un point de vue social et politique et l'importance de la construction d'un projet social prolifique qui pourrait éclairer les questions identitaires des algériens.

La deuxième partie de notre thèse est intitulée : *« Fiction algérienne àl'épreuve de l'Autre »*. Elle représente une partie technique qui illustre d'une manière pratique, avec des exemples et des arguments inspirés des trois romans qu'elle étudie avec une méthode synthétique et thématique, selon les exigences de l'analyse narratologique.

Le premier chapitre de cette partie sera consacré à l'analyse des traces référentielles et historiques de l'Algérie. En effet, sous le titre de *« traces algériennes, fragmentation du réel et reconstitution fictionnelle »,* nous étudions l'imbrication des référents historiques algériens avec ceux de l'univers. Cette étude touchera les trois

[1] Ce sont les moudjahidines algériens bénévoles dans la guerre d'Afghanistan.

œuvres du corpus qui présentent plusieurs méthodes, entre autres, l'évocation, les illusions et les souvenirs …etc

Le deuxième chapitre est intitulé *« stratégies et procédés des représentations référentielles »*, il est consacré à l'analyse des stratégies de la représentation du référent historique chez Habib Tengour. Nous essayerons, dans ce chapitre d'analyser les procédés d'écriture historique les plus fréquent chez Tengour, tels que les mouvements spatiotemporels et l'écriture prémonitoire.

Dans le troisième chapitre, nous analysons un exemple émanant de l'imaginaire de l'écrivain, parmi les exemples de fictionnalisation de l'histoire, que nous retrouvons dans les trois textes du corpus. Il s'agit des histoires d'amour fictives qui accompagnent les récits historiques et que nous interprétons d'un point de vue littéraire par rapport à une certaine symbolique historique, qui lie les épisodes du passé avec celle du présent.

Nous estimons à la fin, que notre répartition chronologique, thématique et technique, en six chapitres et en deux parties est plus appropriées à l'étude des référents historiques, si riches et variées dans les œuvres de notre corpus. L'intérêt de cette démarche est justement de montrer la continuité du travail de l'écrivain Habib Tengour sur l'Histoire, dont il fait le prétexte narratif principal dans une grande partie de son œuvre de prose. Aussi, ce plan, permet de mieux explorer ses stratégies d'écriture et les mécanismes de représentations historiques à travers ses singuliers traitements des traces référentielles et des éléments fictionnels.

Première partie

Fiction algérienne : une certaine histoire de l’Orient

« Raconter permet de prendre la mesure des évènements. »

Habib Tengour

Lire Habib Tengour, c'est se laisser transporter par les ondes de sa prose poétique vers d'autres temps et d'autres espaces. Alors qu'analyser profondément ses textes, c'est encore, permettre à son imagination de se reconstruire autrement autour des sujets intimement liés à la réalité mais qui ne se laissent approcher qu'à partir de l'angle de l'écriture tengourienne et ses dimensions métaphoriques.

Nous exposons cette vision du monde, si particulière, à travers les trois chapitres de cette partie, exprimant la succession de trois époques historiques différentes qui s'enchainent et se complètent dans un ordre chronologique et un autre thématique. Nous adaptons donc une approche analytique, qui étudie l'organisation méthodologique de l'étude de chacun des textes du corpus, séparément dans des chapitres successifs.

Dans le premier chapitre, il est question d'analyser le premier récit de prose de Tengour, *Le Vieux de la montagne.* Ce texte expose le sujet du fanatisme religieux dans sa genèse première à travers le fameux exemple de la secte des Assassins, qui rappelle implicitement la genèse de la pensée fanatique en Algérie.

Le fond idéologique de ce texte de prose poétique remonte à la surface à travers l'actualisation des sujets idéologiques liés au radicalisme et à la pensée fanatique islamiste, qui coïncide avec un ensemble de circonstances dans la société algérienne post-indépendante des années 80. Nous analysons à partir de ce texte, un fond historique symbolique et une réalité algérienne résurgente des gouffres du passé.

Le deuxième chapitre, étudie le sujet du communisme et du marxisme dans le récit de *Sultan Galièv*. Ce texte est dédié à une figure historique occultée dans l'histoire de la révolution bolechévique, à qui Tengour emprunte une voix narrative qui exprime ses idées et son projet révolutionnaire, où il tente l'impossible combinaison de l'islam avec le communiste. Ce qui reflète entre autres, le climat idéologique en Algérie dans les années 80.

Le troisième chapitre quant à lui, analyse le sujet de l'intégrisme à travers le récit de *Le Poisson de Moïse* qui élabore une intrigue fictive autour d'un groupe de jeunes algériens dit « les afghans », qui sont partis faire la guerre en Afghanistan. L'aventure de ces protagonistes représente un périple aux multiples chemins, nourri de spiritualité, d'Histoire et d'espérance désolées.

Cette partie trace donc, une trajectoire historique qui explique l'évolution du thème de l'intégrisme, depuis la naissance des idées fanatiques, et l'émergence des pensées communistes comme systèmes politiques, jusqu'à la déclaration de la naissance de certaines organisations intégristes, dans le monde et en Algérie.

En outre, le point en commun entre nos trois textes de corpus, concernant le côté historique, est que les trois récits représentent des histoires orientales, des histoires de l'Autre, qui reflètent par connotation, l'histoire actuelle de l'Algérie à travers un ensemble de procédés de représentations littéraires.

Cette partie sera particulièrement dédiée à la représentation des histoires de l'Autre oriental, qui émerge bien dans un cadre littéraire enrobé de fiction. Ces trois chapitres exposent la problématique de la confrontation de l'Orient avec l'Occident au sein des mentalités des algériens. Nous répondons donc à travers nos analyses, à la question suivante : comment les fictions algériennes de Tengour sont-elles racontées à travers des histoires orientales du passé ?

Nous avançons ici, une hypothèse qui postule qu'il existe un ordre chronologiquedans l'œuvre de Habib Tengour, notamment en ce qui concerne les événements historiques liés au sujet de l'intégrisme, racontés dans les trois textes de notre corpus.En parallèle, il existe selon nos lectures, un autre ordre thématique qui donne sens à notre méthodologie de travail dans cette partie.

Ce qui nous amène à poser cette deuxième question : Comment se manifeste d'un point de vue idéologique et pratique, l'évolution et l'émergence des phénomènes du fanatisme et du terrorisme à travers l'ordre historique des récits de *Le Vieux de la montagne, Sultan Galièv* et *Le Poisson de Moïse* ?

Les réponses à ces deux questions seront synthétisées dans la conclusion de la partie, après avoir étudié séparément chaque période et chaque thème historique. Il sera également question, dans l'analyse des chapitres, d'expliquer l'approche historique de Tengour, ses influences et ses projets idéologiques et sociales exprimées dans son œuvre générale, notamment à travers ses trois textes.

Chapitre premier :

Genèse du fanatisme dans *Le Vieux de la montagne*, ou quand la Perse veut dire l'Algérie

1. Genèse du fanatisme dans Le Vieux de la montagne, ou quand la Perse veut dire l'Algérie

Ce chapitre sera consacré à l'analyse du premier récit de Habib Tengour : Le *Vieux de la montagne*, qui couronne bien avec sa référence à l'époque médiévale en Perse Seldjoukide, l'organisation chronologique et thématique de notre recherche sur le référent historique.

D'abord, d'un point de vue chronologique, *Le Vieux de la montagne* raconte une histoire qui a eu lieu à l'époque médiévale, ce qui représente la plus ancienne période historique représentée dans les textes de notre corpus. Aussi, d'un point de vue thématique, ce récit présente intelligiblement les germes de la pensée fanatique à travers l'histoire de la première secte islamique extrémiste.

La narration de l'histoire de la secte des Assassins nous permet également, d'analyser les rapports de l'Iran et autrefois la Perse médiévale, avec l'Algérie contemporaine, en ce qui concerne le sujet du radicalisme islamique. Ce chapitre s'interroge, donc, sur l'émergence de la pensée fanatique en Algérie, à travers l'exemple iranien, grâce à une analyse sociocritique des faits du passé.

Pour cela, nous revisitons ici, les normes du roman historique que nous vérifions par rapport à la structure du texte de notre corpus. Nous étudions également, les traces idéologiques de l'auteur et de sa société, en décelant, sa vision du monde et ses interrogations sur la position de l'intellectuel dans une société en crise, telle que l'Algérie des années soixante-dix/ quatre-vingts.

En ce qui concerne les caractéristiques du roman historique que nous étudions à travers l'exemple de ce premier texte historico-poétique, nous nous appuyons sur les concepts de Gérard Gengembre dans son livre *Le roman historique*, notamment la notion de « impulsions de sens »[1] qui enrobent les faits historiques racontés par les intentions de l'auteur dans *Le Vieux de la montagne*. D'autant plus que ce texte particulièrement, respire le tragique, à traversune histoire qui sacralise la mort et le meurtre, d'un point de vue religieux et social. Ce terrain de réflexion, permet d'effectuer une étude connotative explicative de notrecorpus, afin de dégager ses sens cachés, notamment par rapport à certaines idées politico-historiques et littéraires.

[1] Gérard Gengembre, *Le roman historique*, Paris, klincksiek, 2006, p.52.

En effet, la dimension tragique, remet en question les rapports de l'humainet ses incontrôlables pulsions et désirs de pouvoir. A travers cela nous nous interrogeons également, sur les rapports entre le triptyque de la politique, la religionet la liberté de pensée, et comment ces trois éléments fondateurs dessinent-ils, les traits identitaires des peuples, à côté des fondements culturels et idéologiques, inspirés de l'art, la raison et de la science.

1- Universalité ou histoire atemporelle

Deux acceptions et deux contextes historique et thématique justifient ici l'importance de l'évocation de la notion de l'universalisme[2]. Hormis sa définition commune comme étant une doctrine ou une philosophie à vocation universelle, valable en tout temps et en tout espace[3], l'universalisme donne un sens, dans ce premier titre du chapitre à l'analyse du processus du comparatisme historique et littéraire. D'autant plus que, la désynchronisation de la narration de l'histoire de la secte des Assassins, dans *Le Vieux de la montagne* de Habib Tengour, met en valeur son aspect universel par rapport au thème du fanatisme.

En outre, nous remarquons à travers nos lectures que les plumes qui se sont inspirées de l'histoire de ce récit emblématique, insistent toutes sur le côté mystérieux des personnages de la secte et de son maître tyrannique. Cet aspect est en fait un axe important, par rapport à la contextualisation littéraire du texte de notre corpus et l'universalité du sujet.

Nous dressons donc, au début de ce chapitre un panorama littéraire et historique sommaire de quelques importantes œuvres romanesques ou autres, afin de retracer la généalogie littéraire dans laquelle s'inscrit le premier récit de Tengour,

[1] Pour faire la distinction entre la présentation typographique de l'intitulé du roman, le nom du personnage et le sujet de l'histoire : *Le Vieux de la montagne*, nous écrivons l'intitulé du corpus en italique.

[2] Nous revenons sur cette notion plus tard

[3] A ce sujet nous pouvons lire avec fruit, l'ouvrage de : *Des Apories de l'universalisme aux promesses de l'universel,* sous la direction de Mourad Ali-Khodja, Editions Presses de l'Université Laval. 2013.

parmi les œuvres des auteurs du monde entier qui ont choisi aussi, de reprendre le mythe des «Haschaschins»[1] dans leurs livres.

En réalité, c'est grâce à son coté mystérieux, que le personnage historico-légendaire de Hassan as-Sabbah inspire par son originalité les esprits des écrivains de par le monde. Cependant, méme avec autant d'écrits sur lui et sur la construction de sa société secrète, beaucoup de faits restent difficiles à vérifier, à cause de la multiplication des versions orales à une autre, inscrivant ainsi, le récit historique dans la catégorie des mythes populaires universels portant sur as-Sabbah, sa secte et sa forteresse. D'ailleurs, c'est cet aspect mystérieux et fantasmagorique propre aux contes, qui attire le plus, les écrivains, en leur offrant de nouvelles possibilités de romancer et de réactualiser plus librement leurs propres versions de l'histoire.

C'est pour ces raisons que nous considérons omme mythes littéraires et légendes historiques, l'histoire de la secte des Assassins, relève aussi de l'oralité littéraire. D'abord, perse et iranienne ensuite universelle

2- Les Assassins entre mythes littéraires et légendes historiques

La relation entre mythe et littérature est en réalité très complexe, elle représente des perspectives sociologiques qui consistent à refonder des mythes existants dans la société, en les retravaillant par l'imaginaire littéraires. C'est une rencontre toute particulière d'un imaginaire primitif d'un premier degré, avec un imaginaire poétique conçu et élaboré par la sensibilité et la littérarité de l'écrivain.

Ainsi, nous exposons dans ce qui suit, une variété de livres, à travers lesquels nous expliquons comment le mythe socio-historique et religieux des Assassins

[1] L'étymologie du mot « Assassin » est d'origine arabe, cependant le sens le plus médiatisé dans les chroniques et les légendes crées sur la secte des Assassins favorisent plutôt le sens de «haschaschins» ou «hachachins», qui veut dire en arabe, consommateurs de « hachich », en faisant le lien avec les disciples d'as-Sabbah, et leur manipulation par la drogue et l'endoctrinement religieux.

se transforme à un mythe littéraire aussi fructueux que celui du mythe Ulysse.[1]

Gilbert Durand explique dans ses travaux, le processus de la transformation des mythes inspirés de l'imaginaire social spontané en des mythes littéraires soignéspar la fiction[2]. Étant l'un d'anciens disciples de Gaston Bachelard, Durand s'est inspiré de quelques notions bachelardiennes de « l'imaginaire » qu'il a investi dans ses travaux, en insistant beaucoup plus, sur l'importance de l'aspect anthropologiquedans la construction des mythes. Durand montre aussi, comment les mythes littéraires prennent leurs formes symboliques, à partir de leurs contextes de naissance sociohistorique jusqu'à l'élaboration d'un imaginaire symbolique autonome.

Dans ce sens, Durand explique également dans la citation suivante, la durée de vie des mythes dominants, dont l'élan peut s'étaler durant la période temporelle de trois générationssuccessives :

« Les mythes dominants se trouvent soumis à des actualisations et des potentialisations successives selon un rythme approximatif de trois générations. »[3]

Mais évidemment certains mythes, d'un impact imaginaire plus fort et plus marquant vivent bien au-delà de cette période de trois générations, indiquée par Durand. Ils continuent à être entretenus dans les imaginaires collectifs socials et dans la littérature, ce qui renforce davantage leur ancrage symbolique en les réactualisant sans cesse avec les contextes de l'écriture.

[1] L'évocation de l'exemple du mythe d'Ulysse par rapport à l'œuvre de Habib Tengour, est significative à plus d'un titre ; d'abord c'est le mythe littéraire le plus présent dans ses textes. Il se manifeste d'un livre à un autre comme une vraie obsession littéraire de l'auteur. Rien que dans ses écrits de prose, nous révélons, à titre non exhaustif, sa forte présence dès son premier récit de prose poétique *Tapapakitaques où il est le héros principal*, puis dans *L'Epreuve de l'Arc*, il accompagne dans l'intrigue fictive le périple de découverte et de quête du personnage principal et il est aussi présent dans quelques nouvelles de *Gens de Mosta*, où il intervient comme actant et comme narrateur qui commente et critique les nouvelles réalités algériennes. Dans les textes de notre corpus, ses traces ne sont pas si visibles mais l'ombre de sa figure existe à travers les thèmes de voyages et des retours éternels au pays natal.

[2] Durand Gilbert. *Figures mythiques et visage de l'œuvre*, de la mythocritique à la mythanalyse. EditionsDunod. Paris. 1993.

[3] Gilbert Durand, Les structures anthropologiques de l'imaginaire, introduction à l'archétypologie générale, (12e édition), Edition Dunod. Document PDF. In : https://www.dunod.com/sites/default/files/atoms/files/9782100737796/Feuilletage.pdf consulté le 20-04-2023

En effet, à travers une sélection d'essais et de textes littéraires qui parlent principalement, de la secte des Assassins, nous avons constaté que le retour à cette aventure historique, sans précédent dans l'Histoire, est assez souvent accompagné par une situation contextuelle historique qui rappelle, à chaque fois, la montée fanatique extrémiste dans sa genèse première. De fait, le phénomène de la radicalisation de la pensée est très bien illustré. Par l'exemple unique en son genre, des Assassins et de leurs maîtres suprêmes, adorés et obéis comme des dieux.

De même, si nous lisons *Le Vieux de la montagne* de Habib Tengour à la lumière de la réalité historique de l'Algérie des années soixante-dix, quatre-vingt, nous constatons les prémices de l'extrémisme religieux. La représentation de ce phénomène, qui était tout-à-fait nouveau dans la société algérienne, nous suggère entre autre, la vérification de l'hypothèse des influences idéologiques sur la société algérienne, à partir des expériences fanatisme de l'Iran, dans le passé et à l'époque actuelle. C'est donc le développement inquiétant des événements du pays natal de l'auteur, qui a motivé la contribution de Tengour à l'enrichissement littéraire de cette histoire universelle.

La critique Naget Khadda explique dans ce passage, extrait de son article *« À propos de Le Vieux de la montagne »* que la motivation d'écriture devient chez Tengour une provocation fortement déclenchée par le référent arabo-islamique, dont l'auteur assume l'usage comme « désir scriptural » :

> *« 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 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. »*[1]

[1] Naget Khadda. A propos de Le Vieux de la montagne. Dans l'ouvrage collectif sous la direction de Mourad Yelles. Habib Tengour ou l'ancre et la vague, traverses et détours du texte maghrébin. P 203

Khadda explique également le phénomène de l'éparpillement narratif dans *Le Vieux de la montagne* de Habib Tengour en utilisant l'expression de « brouter » le référent. Ce dernier, se présente dans le texte, fragmenté sous forme d'épisodes séparées et surtout superposé à un autre niveau de narration, ce qui représente à notre sens, la véritable visée de l'écriture.

À propos de ces motivations d'écriture du référent arabo-islamique et bien d'autres, Habib Tengour confirme dans un entretien avec le critique Hervé Sanson, qu'il écrit effectivement à partir des injonctions sociales qui se croisent avec ses préoccupations et les attentes de ses lecteurs :

> *« On n'écrit pas en dehors de toute injonction, de toute conjoncture. C'est ce qui définit les règles du jeu. Une écriture forte rencontre des préoccupations extérieures à l'auteur.»* [1]

De ce fait, nous pouvons avancer le postulat de la redécouverte de l'épisode historique d'un point de vue littéraire, afin d'investir ces éléments dans son intrigue de fiction. Mais en réalité cette réécriture représente une réinsertion de certaine phases romancées d'une histoire existante et connue et étonnement découverte par tous. Nous reviendrons à l'analyse de cet aspect de représentation littéraire de l'écriture engagée, chez Tengour après ce bref exposé bibliographique sur le sujet principal de ce roman.

2-1- Marco Polo et la découverte occidentale de la secte

L'histoire de la secte des Assassins est découverte pour la première fois par les occidentaux grâce aux récits de voyage de Marco Polo, qui a eu la primauté d'informer le monde de l'existence d'une secte religieuse très originale et trèsétrange, par rapport à ce que l'Histoire avait connu auparavant. Ses récits «fabuleux»,racontés

[1] Hervé Sanson. Entretien avec Habib Tengour , *La trace et l'écho, une écriture en chemin*, Editions de Tell. Blida 2012. P 65

principalement dans *Le livre des Merveilles*[1], sont accusés d'être dominés par l'aspect légendaire, qui concerne par exemple, l'histoire des jardins paradisiaquesen contre- bas de la forteresse d'Alamut. Comme le confirme l'historien J. Ata Malek :

> *« Marco Polo rapporta la légende en ayant affirmé avoir visité Alamut, ce qui est peu probable, compte tenu du fait qu'à l'année de sa venue sur place, la place forte avait déjà cessé d'être employée depuis plusieurs décennies après l'année 1256, qui vit son démantèlement. »*[2]

Cependant, deux hypothèses, ont donc appuyé les arguments des critiques de Marco Polo ; la première insiste sur le décalage temporel de sa visite de la Perse ancienne, des années, après la démolition de la forteresse d'Alamut, par les troupes mongoles sous le règne d'Houlagou Khan en 1253[3]. Ceci dit, que Marco Polo aurait donc rapporté des versions incertaines, inspirées par la peur et nourries de légendes et de mystères. La deuxième hypothèse, proposée par les géographes, avance que la région d'Alborz[4] où s'élevait la forteresse d'Alamut, à plus de 1800 m d'altitude, est principalement composée de pierres rudes qui ne permettent pas la poussée des merveilleuses plantes et arbres décrites par Marco polo dans les « *Paradis artificiels*»[5] d'as-Sabbah.

---

[1] L'un des plus importants livres de voyage de Marco Polo, dans lequel il aurait parlé pour la première fois du Vieux de la montagne et de sa secte des Assassins. In : https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b52000858n/f9.planchecontact consulté le 28/04/2023.

[2] Ata Malek Juvaïni, *Alamout la forteresse de la terrible secte chiite ismaélienne des Assassin*. Article publié dans la revue Histoire et civilisation, le 11 septembre 2014. L'article évoque, le récit de la démolition de la forteresse, par l'historien de l'armée Mongols.
URL :https://histoireislamique.wordpress.com/2014/09/11/alamut-la-forteresse-de-la-terrible-secte-chiite-ismaeliene-des-assassins-par-juvaini/, consulté le 24-11-2019.

[3] Jean Sellier, André Sellier. *Atlas des peuples d'orient, Moyen-Orient, Caucase, Asie centrale,* Paris, Editions la Découverte, 1993, p.117.

[4] La région d'Alborz, est une région montagneuse, connue par la rudesse de sa nature, située au sud de la mer Caspienne, près de la ville de Qazvin, à 100 kilomètres de l'actuelle Téhéran, dans le nord-ouest de l'Iran actuel. In https://www.histoiredumonde.net/Alamut.html

[5] Baudelaire Charles. *Les Paradis artificiels, Opium et Haschisch*. Editions Poulet-Malassis et de Broise. Paris. 1860

1. Genèse du fanatisme dans Le Vieux de la montagne, ou quand la Perse veut dire l'Algérie

« *L'histoire de Vieux de la Montagne et de la secte des Assassins ou Haschischins, exerce sur les consciences occidentales un potentiel de fascination dont témoigne très tôt la production littéraire médiévale.*»[1]

La construction de la secte des Assassins est fortement liée à l'histoire de vie de son premier fondateur Hassan as-Sabbah et à l'histoire de la secte ismaélite. En effet l'ismaélisme est l'une des branches les plus orthodoxes parmi tous les groupes shiites. Le père de Hassan as-Sabbah en faisait partie et à cause de sa dévotion il était considéré tantôt comme un athée tantôt comme ésotérique sceptique. L'historien Von Hammer Purgstall parle dans ce passage de l'appartenance des Assassins à la doctrine ismaélite et évoque même l'origine de son appellation et de sa filiation, à partir de la descendance de l'un des imams chiites Ismaïl fils de Djaâfar :

> *« Les Assassins ne sont qu'une branche des Ismaélites, qui ne sont point, comme on a longtemps supposé, les ancêtres des Arabes, descendus eux-mêmes d'Ismaël, fils d'une femme nommée Hagar, mais une secte qui a pris naissance au sein même de l'Islamisme, et dont l'origine remonte à l'Imam Ismaïl, fils de Dschafer. »* [2]

Les Assassins représentent, sans doute, l'incommensurable œuvre de Hassan as-Sabbah après son retour de l'Egypte, directement de la cour de Mostansir Billah[3] et après avoir fui les troupes de Melek Shah[4] et Nizam el Mulk qui le pourchassaient partout. C'était une sorte de renaissance à partir des cendres de désespoir

---

[1] Uhlig Marion. *Le Vieux de la montagne, ou les vertus du contre-exemple : Le Roman des Sept Sages, Barlaam et Josaphat, le Décaméron*. « French studies : A quarterly, vol. 70 no. 4, 2016, pp. 489-502. Project MUSE, muse.jhu.edu/article/633526 consulté le 15/ 04 / 2023

[2] Joseph Von Hammer-Purgstall, *Histoire de l'Ordre des Assassins*, Traduit de l'Allemand par J.J. Hellet et P. A. la Nourais, Espagne, Editions l'arbre d'or. Suisse. 2009. In : https://www.arbredor.com/ebooks/HistoireAssassins.pdf. Consulté le 28/04/2023.

[3] Huitième calife fatimide (1036-1094), né le 2 juillet 1029 et mort le 10 janvier 1094 au Caire. In : https://www.universalis.fr/encyclopedie/mustansir/. Consulté le 28/04/2023.

[4] Melek shah est le fils du grand sultan Seldjoukide Alp Arslan qui a succédé au pouvoir après lui. Nizam al Mulk avait autant d'influence sur lui qu'il l'avait sur son père. In : https://www.universalis.fr/encyclopedie/malik-shah/. Consulté le 28/04/2023.

Le groupe des Assassins a commencé à se composer petit à petit durant le voyage de Hassan as-Sabbah, incognito, dans les petits villages et les vallées de la Perse avant de conquérir par la ruse la forteresse d'Alamut au sommet des montagnes d'Alborz en Iran actuel Ce sont les disciples qu'il a pu convaincre de sa doctrine ismaélite, commeétant la seule doctrine juste qui pourra sauver l'humanité.

Nous suggérons dans ce qui suit de brèves lectures de l'histoire de la secte des Assassins chez quelques historiens et philosophes de différents pays et différentes époques, qui ont eu tous le même intérêt à ce récit marquant.

2-2- Les Assassins chez quelques historiens et philosophes

Nous entamons nos lectures par les chroniques de l'écrivain autrichien JosephVon Hammer-Purgstall. Son livre intitulé *Histoire de L'Ordre des Assassins*[1], publiéen 1833, retrace toute l'hagiographie de l'ordre, avant même sa construction, suivantles traces et les étapes de vie de son premier fondateur, Hassan as-Sabbah, nommé*«le Grand Imam»*[2], jusqu'au dernier grand-chef des Assassins, Rokneddin Karschâh[3],qui a livré la forteresse d'Alamut aux mongols, après 160 ans de résistance et de terreur parsemées partout dans le monde[4]. Cet ouvrage est, entre autres, l'une de nos principales sources de documentation concernant les Assassins et leur grand Imam.

[1] Joseph Von Hammer-Purgstall, *Histoire de l'Ordre des Assassins*, Traduit de l'Allemand par J.J. Hellet et P. A. la Nourais, Espagne, Editions l'arbre d'or. Suisse. 2009. In : https://www.arbredor.com/ebooks/HistoireAssassins.pdf. Consulté le 28/04/2023.

[2] La notion du « Grand Imam » dans la doctrine chiite, désigne le grand maître de la secte, qui doit être absolument obéi à la lettre, il est presque le représentant de Dieu dur terre. Lire à ce sujet l'article de : Vivier-Muresan Anne-Sophie. *Les imams dans le chiisme populaire : entre ésotérisme et réformisme*. Dans l'ouvrage collectif : De l'Iran au Jazz : à cheval, mélanges en hommage à Jean-Pierre Digard. Sous la direction de Christian Bromberger et Azadeh Kian (dir.). Editions CNRS Alpha. Paris. 2015.

[3] Le dernier « Vieux de la montagne », ayant vécu dans la forteresse d'Alamut, c'est dans sa période que l'inébranlable forteresse nizarites ont été rendu au Mongols, y compris celle d'Alamut.

[4] Joseph Von Hammer-Purgstall. *Histoire de l'Ordre des Assassins*, op. cit., p. 255.

1. Genèse du fanatisme dans Le Vieux de la montagne, ou quand la Perse veut dire l'Algérie

L'historien allemand Joseph Von Hammer-Purgstall parle dans ce passage, extrait de son livre *Histoire de l'ordre des Assassins,* d'un certain mouvement de « rotation » des événements majeurs de l'histoire, notamment celle concernant le phénomène du fanatisme :

> *« Dans tous les pays et chez tous les peuples, les événements tournent et se reproduisent en général dans un cercle infini et perpétuel, comme les nuits et les jours suivent la loi éternelle de la rotation. Toutefois, en parcourant l'histoire de la destinée du genre humain, nous rencontrons par intervalle des faits qui nous surprennent par leur grandeur et la richesse de leurs résultats, et interrompent l'uniformité de l'histoire du monde, tantôt en nous faisant éprouver de douces et fécondes émotions ; tantôt en nous offrant le triste spectacle d'un monde bouleversé par le fanatisme. »*[1]

Hammer Purgstall confirme dans ce passage aussi, que l'un des thèmes les plus récurrents qui se reproduisent assez souvent dans les textes littéraires, est en fait le thème du fanatisme, comme pensée et comme déclencheur de problèmes et de graves crises sociales, tel qu'il l'exprime dans le passage suivant, en confirmant l'instrumentalisation discrète de la religion dans les guerres:

> *« Souvent le fanatisme religieux est accusé par l'histoire d'être l'auteur des guerres sanglantes qui dévastent les empires et déchirent les états ; cependantsi la religion fut rarement le but, elle fut presque toujours l'instrument d'une politique avide et d'une ambition sans bornes. Les usurpateurs; les conquérants, se servaient de l'influence qu'exerçaient les sectaires, pour jeter*

[1] ibid. op. cit., p 04.

le trouble au sein des gouvernements.» [1]

En effet, certains événements brisent la monotonie de l'histoire humaine avec leurs fascinants effets bouleversants qui ne laissent pas les historiens indifférents. Mais nous avons aussi découvert un autre angle d'analyse de l'histoire de la secte, à partir de l'optique politique de l'historien britannique Bernard Lewis.

Bernard Lewis est spécialiste des questions des sectes fanatiques, il traite de son côté le sujet des Assassins, à partir du point de vue de la stratégie politique. Dans son livre *Les Assassins, Terrorisme et politique dans l'Islam médiévale*[2] il fait un rapprochement entre l'ancien exemple du terrorisme de la Perse médiévale et ses nouvelles formes actuelles. Pour cela, il élabore une hypothèse de similitudes entre Hassan as-Sabbah et Oussama Ben Laden, « le terroriste le plus célèbre du 21 ème »[3] siècle, accusé d'être derrière les attentats de New York de 2001. D'après les analyses de Lewis Bernard, Ben Laden devait s'inspirer de la stratégie terroriste déstabilisante du Vieux de la montagne, pour organiser et endoctriner ses groupes terroristes suivant l'exemple des Assassins.

D'autres auteurs ont abordés le sujet autrement dans leurs ouvrages tel que l'historien Alain Mourgue, qui étudie lui aussi l'histoire de la fondation de la secte des Assassins, dans son texte *Hassan Ibn as-Sabbah et la secte des Assassins.*

[1] Joseph Von Hammer-Purgstall. *Histoire de l'Ordre des Assassins*, op. cit. p 24.

[2] Alfred Morabia. B. Lewis, Les Assassins. *Terrorisme et politique dans l'Islam médiéval,* traduit de l'anglais par A. Pélissier, présentation de M. Rodinson. In: *Revue de l'histoire des religions*, tome 202, n°2, 1985. pp. 198-199. In www.persee.fr/doc/rhr_0035-1423_1985_num_202_2_2769 Le livre d'origine est intitulé *The Assassins, the radical sect in islam*, publié en 1967 à Londre. Consulté le 28/04/2023

[3] Oussam benladen est surtout le terrorist contemporain le plus médialisé d'ont l'image est styréotypée comme symbole representatif de la terreur notament en occident

d'Alamout[1]. Mourgue confronte, dans un récit analytique, les légendes rapportées sur la secte par les Croisés et certains émissaires arabes, à leur réalité historique.

Nous avons aussi les écrits de Christian Jambet, qui est un philosophe français, spécialisé dans la philosophie islamique. Il reprend dans son livre intitulé *La Grande Résurrection d'Alamout, les formes de la liberté dans le shi'isme ismaélien*[2]. Ainsi il établit un rapprochement entre la stratégie de terreur d'Hassan as-Sabbah et celle des troupes intégristes actuelles. D'après Jambet, l'étude de ce qui s'est passé dans la Perse médiévale, à l'époque d'as-Sabbah, permet d'éclairer ce qui se passe à l'époque contemporaine.

En plus des travaux des historiens et des philosophes européens, les penseurs iraniens ont eux aussi contribué dans l'approfondissement des réflexions sur le sujet du terrorisme religieux et politique, qui concerne leur ancienne histoire de déchirement politique entre les sunnites turcs seldjoukides et les chiites ismaéliens nizarites[3].

Nous citons, parmi les historiens philosophes iraniens, le spécialiste de l'ismaélisme Farhad Daftary, qui est un directeur associé à l'institut des études ismaéliennesà Londres. Il a consacré de nombreux ouvrages à l'histoire des Assassins et à la doctrine et l'idéologie ismaélienne, dont *Les Ismaéliens, Histoire et tradition d'une communauté musulmane*[4], publié aux éditions Fayard. Mais c'est dans *Légende des Assassins, Mythes sur les ismaéliens*[5] qu'il concentre son analyse sur les mythes et les légendes entourant l'histoire des Assassins et insiste sur leur influence et sur l'authenticité de la vraie histoire.

---

[1]Alain Mourgue, *Hassan Ibn as-Sabbah et la secte des Assassins d'Alamout,* Ebook, 2006. *In* https://archive.org/stream/hassan_201701/hassan_djvu.txt, consulté le 24-11-2019.

[2]Jambet, *La grande résurrection d'Alamut, les formes de la liberté dans le shi'isme ismaelien*, France, Editions Verdier, 1990.

[3] il est important de signaler de prime abord, l'importance qunous accordons à l'impact de l'histoire anciennede la Perse médiévale notamment pour montrer les substrats idéologiques de l'état islamique. Nous reviendrons à l'analyse de ce point plus profondément dans la suite de ce chapitre.

[4] Farhad Daftary, *Les Ismaéliens. Histoire et traditions d'une communauté musulmane,* traduit de l'anglais par Zarien Rajan-Badoulary, préface de Mohammed Amir-Moezzi Paris, Fayard, 1998.

[5] Farhad Daftary. *Légende des Assassins, Mythes sur les ismaéliens*, France, Editions Vrin- Etudes musulmans, 2007.

L'historien Christian Jambet parle ainsi du travail de Daftary :

> « *Farhad Daftary met en lumière ce qui aujourd'hui nous est si étrange : les chroniqueurs ont lentement forgé les légendes des «Assassins» tout autrement que ne feraient des auteurs de fiction écrivant consciemment un roman.»*[1]

Jambet confirme dans cette citation que l'aspect légendaire de l'histoire de la secte des Assassins a été aussi bien forgé par des historiens chroniqueurs que par les romanciers. Cependant ce point, favorise la création littéraire des œuvresromanesques qui se nourrissent de l'imaginaire collectif orientale sur les Assassins plutôt que de leurs éléments réels.

Dans ce qui suit, nous allons exposer quelques importantes œuvres littéraires, composant leurs intrigues principalement autour des personnages des Assassins, leurs modes de vie et leurs meurtres spectaculaires.

3- Panorama littéraire de l'histoire des Assassins

Le nombre d'œuvres littéraires consacrées aux Assassins, à leurs histoires et légendes, dépasse de loin celui des écrits d'histoire, de philosophie religieuse et de géopolitique. En fait, c'est l'imaginaire qui domine ce sujet et entre ce que propose la réalité douteuse de l'Ordre et ce que supposent les voies de la fiction, des brèches infinies de sublimations et de représentations littéraires s'ouvrent devant les écrivains.

Nos lectures littéraires sur le sujet nous permettent d'identifier de prime abord, certains liens intertextuels avec *Le Vieux de la montagne* de Habib Tengour. Notamment avec *Alamut* de Bertol Vladimir dont on retrouve les traces en ce qui concerne notamment la composition du caractère du personnage de Hassan as-Sabbah et aussi quelques vagues descriptions de sa forteresse.

[1]Jambet Christian, préface du livre de Farhad Daftary, *Légendes des Assassins, Mythes sur les Ismaéliens*, op. cit., p.10.

1. Genèse du fanatisme dans Le Vieux de la montagne, ou quand la Perse veut dire l'Algérie

Alamut[1]est en fait, l'un des premiers textes qui ont romancé littérairement l'histoire du Vieux de la montagne. Son écrivain, le slovène Vladimir Bartol, a essayé de pénétrer à travers ses trames les secrets de l'organisation de la secte. Sa passionnante narration nous fait plonger à fond dans les détails de la dure vie des personnages des disciples, notamment la dévotion absolue « des fédayins »[2]. Ces soldats de guerre qui représentent la version islamique des Kamikazes sont, d'après le récit de Bartol, des jeunes hommes parfaitement endoctrinés et dévoués corps et âmes à leurs maîtres. Prisonniers volontaires dans le château fort, ils s'entrainent toute la journée à la guerre, dans ses sous-sols et étudient passivement les préceptes extrémistes de l'ismaélisme nizarites dans des salles de cours, très austères.

Il y a aussi dans ce récit, la description des jeunes filles initiées, par des spécialistes de toutes les disciplines, à l'art de la séduction, dans les jardins sublimes[3] du grand palais. Ces protagonistes féminins doivent jouer auprès des jeunes disciples hommes, le rôle des vraies «Houris »[4] du paradis, dans une ambiance qui imite trop bien la description du coran du Paradis céleste.

Cette citation de Bartol raconte sommairement la double vie au sein de la forteresse :

> *«Pendant que l'armée d'Alamout battait les avant-gardes du sultan, les jardins derrière le château, telle une fourmilière, bruissaient d'animation.»*[5]

Mais paradoxalement, ce roman de taille n'a déclenché, lors de sa première publication en 1938, aucun intérêt auprès des lecteurs et des critiques de l'époque ; il lui a fallu attendre des années, après la mort de son lucide auteur pour qu'il acquiert sa juste valeur. Les critiques européens, qui l'ont redécouvert après la nouvelle

[1] Vladimir Bartol, *Alamut,* traduit du Slovène par Claude Vincenot, Texte français revu par Jean-Pierre Sicre Paris, Editions Phébus, 1998.

[2] Le terme « fidai », est d'origine arabe, qui veut dire étymologiquement : « celui qui se sacrifie », il a été créé et employé pour la première fois, pour désigner la troupe d'élite parmi les soldats de Hassan as-Sabbah.

[3] Les paradis artificiels, crées dans les jardins des rois Dayelan, en bas de la forteresse.

[4] Les «Houris » sont des jeunes filles d'une beauté exceptionnelle, que le Coran promet aux musulmans fidèles, pour les récompenser pour leur bienfaisance et leur obéissance sur terre.

[5] Vladimir Bartol, *Alamut*, op. cit., p . 238.

montée fanatique de l'ère actuelle[1], classent le texte dans la catégorie des romans prémonitoires. En effet, à l'époque de sa sortie, ce texte anticipait certains événements historiques marquant dans le contexte de l'auteur, notamment la prise del'Europe par les fascistes et la dégradation de la scène politique mondiale qui a favorisé le déclenchement de la deuxième guerre mondiale.

Un autre ouvrage d'un autre écrivain, propose une réécriture romanesque conçue par une plume perse. Freidoune Sahebjam, est un écrivain iranien, condamné par les autorités iraniennes à cause de ses écrits engagés, touchant de plus près aux sujets tabous de sa société très enfermées sur son archaïsme politico-religieux. Son *Vieux de la montagne*[2], publié en 1995, raconte l'histoire des trois héros, amis depuis leurs jeunes âges, Hassan as-Sabbah, Omar Khayyam et Abou Ali Nizam al-Mulk qui étaient les disciples du célèbre Cheikh Mouafak, à l'Université de Nishapoor. Ce roman, plus ou moins fidèle à l'histoire, représente le perpétuel recommencement des montées fanatiques, depuis l'époque médiévale.

L'histoire des Assassins se développait dans beaucoup de villes de la Perse médiévale et s'étalait jusqu'en Egypte et en Syrie. Entre autre, Alamut est certes l'espace principale de son intrigue, mais pas la seule composante de son cadre spatial. *Samarcande* est une autre ville perse, dont la célébrité de sa beauté sublime, a inspiré à l'écrivain libanais francophone Amine Maalouf, l'écriture d'un roman homonyme[3] publié en 1988. Dans *Samarcande*, Maalouf reprend à son compte, l'intrigue des trois héros les plus célèbres de la Perse ancienne, leurs relations parfois tordues, leurs contradictions et surtout leurs singulières destinées.

Le Vieux de la montagne, le personnage, est en fait, un objet d'admiration littéraire très récurant. Nous citons aussi, à titre d'exemple : le poète français Charles Baudelaire, qui évoque dans son texte de prose *Les Paradis Artificiels*[4], la légende liée à l'usage de la drogue du « haschisch »[5] par Hassan as-Sabbah, afin d'enivrer ses

[1] Notamment après les attaques des tours jumelles de New York.

[2] Freidoune Sahbjam, *Le Vieux de la montagne*, Paris, Editions Grasset, 1995.

[3] Amine Maalouf, *Samarcande*, Paris, *Editions* Le livre de poche, 1989.

[4] Charles Baudelaire, *Les paradis artificiels*, Editions Le livre de poche, 1972.

Assassins avant de les envoyer exécuter aveuglement leurs missions criminelles. Faisant des éloges de la drogue, le sujet principal de ce texte.

Cette histoire a aussi inspiré l'écriture d'un roman portant le titre de *Le Vieux de la montagne*[1], en 1918, signé par Judith Gauthier, dans lequel d'après son père l'écrivain français célèbre Théophile Gauthier :

> *«Elle magnifie un vieillard rebelle, d'une surpuissance presque magique dont tous les ennemis parlent sans l'avoir jamais rencontré, et qui pourtant impose sa loi sans faille.»*[2]

Cette sélection, non exhaustive d'œuvres littéraires nous montre l'importance de l'histoire de la secte des Assassins comme sujet littéraire et comme référent historique exemplaireconcernant le sujet du fanatisme religieux et politique. Nous abordons dans les pages qui suivent l'origine de cette histoire truffée de mythes et de légendes, tout en la comparant aux péripéties littéraires du récit de *Le Vieux de la montagne*, tel qu'il est romancé par Habib Tengour.

1- La véracité d'une histoire légendaire

Ce qui distingue nettement les textes de Tengour de l'écriture documentaire, notamment celle du roman historique, c'est sa vision et sa narration poétiques des évènements réels. Pour l'auteur, la littérature n'est pas sensée dire la vérité, même quand elle évoque des éléments de l'Histoire. Tengour considère que la véritédans le texte littéraire demeure incomplète, inachevée et imparfaite, y compris dans la littérature réaliste.

A ce sujet, l'écrivain Gérard Gengembre, confirme dans cette citation, l'appartenance du roman historique au genre romanesque, c'est-à-dire à la fiction et pas à l'historicité:

[1] Judith Gauthier, *Le Vieux de la montagne*, Paris, Editions Armand Colin et Cie, 1893.

[2] Sylvie Camet, *Théophile Gauthier/ Judith Gauthier, une généalogie de papier*, Document Pdf. In STUDIA UNIVERSITATIS BABES-BOLYAI, PHILOLOGIA, LIII, 4. 2008.

> *« Le roman historique proclame qu'il est un roman, que son intrigue est donc fictive mais qu'elle est vraisemblabilisée par son cadre, tant spatial que temporel et grâce à la dynamique profonde de l'action. Il s'agit d'affirmer au lecteur que les événements auraient pu se dérouler ainsi, qu'ils sont conformes à une logique de l'Histoire. Dès lors, causes et conséquences des événements historiques deviennent plus claires. »* [1]

Gengembre pense que le roman historique est plus vrai et peut mieux toucher les esprits des lecteurs qu'un écrit purement historique, au sens strict du terme. En effet, à travers le monde vraisemblable de la fiction, l'histoire racontée devient humainement possible dans l'imaginaire des lecteurs et d'ailleurs, ce qui offre de la légitimité au roman historique, c'est la réincarnation fictive des figures de l'histoire, qui composentson intrigue. Grâce à ce processus et cette « logique de vraisemblance »[2], les protagonistes référentiels acquièrent un statut fictif qui les rapproche à l'imaginaire des lecteurs.

Dans cette optique, nous constatons que *Le Vieux de la montagne* de Habib Tengour, qui n'est donc pas un roman historique, réalise le rapprochement des héros de l'histoire de la réalité, à travers plusieurs procédés de représentation fictive.Nous citons notamment l'auto-projection dans la peau d'un personnage et/ ou la réincarnation de l'une de ses valeurs symboliques, en plus de son usage si particulier des mythes littéraires, dont il se sert également pour actualiser une réalité ou sublimer un fait subtilement.

4-1- réalité et fiction, un pari d'authenticité

Afin d'asserter l'authenticité de son récit, L'auteur de *Le Vieux de la montagne,* établit explicitement un contrat de crédibilité avec son lecteur. Il affirme préalablement la véracité de son histoire, pour inspirer de la confiance aux lecteurs

[1] Gengembre Gérard. *Le roman historique*. Edition Klincksieck. France. 2006. p 87.

[2] Ibid., p 88.

qui se sentiront rassurés dans un cadre de narration réel et plus proche de leur imaginaire.

Le narrateur s'interroge ici, dans un monologue de réflexion sur l'utilité de l'histoire du passé qu'il raconte :

« C'est une histoire vraie. Pourquoi m'enserre-t-elle à travers des siècles à revivre dans un rêve désolé ? » V M. p 20

La question posée dans cette citation, exprime à la fois les interrogations de l'auteur et de ses lecteurs sur l'importance de la réécriture de l'histoire et l'utilité du retour vers le passé. Des questionnements problématiques qui vont en fait, accompagner le lecteur et ponctuer ses compréhensions et ses interprétations du texte, auxquels nous tenterons également de répondre dans les pages qui suivent.

De son côté, l'auteur formule cette déclaration affirmative du caractère réel de son texte pour s'interroger sur les raisons de sa propre attirance envers l'histoire de la secte des Assassins, qui le déstabilise jusqu'au dégoût. Il pose le problème de l'utilité de la réécriture littéraire de l'Histoire et de la réinsertion d'un passé lointain dans un présent déconfortant et se demande pourquoi donc, raconter à nouveau un modèle historique désolant.

La question : pourquoi cette histoire ? et pourquoi la raconter maintenant ? se trouve en fait, au cœur de tout le projet idéologique de ce récit, elle représente entre autres, l'une des préoccupations réelles de l'auteur sur le rôle du passé dans le présent, notamment la résurgence de l'Histoire des circonstances de l'Algérie actuelle.

L'énonciation de cette réflexion ainsi, au début du texte, sous formes d'une fausse question représente aussi, l'une des stratégies de l'auteur pour impliquer ses lecteurs dans ses pensées, en les bousculant afin d'extirper de leurs consciences des réflexions profondes émanant de leurs sensibilités littéraires.

Ce passage montre la participation du lecteur, non seulement dans l'interprétation du sens du texte mais aussi dans le processus de la construction de l'intrigue :

> … un lecteur brise le miroir…/…
> S'interroge :
> L'âme défigurée. Ardente.
> Une expression ? un trébuchement.
> Ceci est une illusion qui ne m'aide pas beaucoup, me désarticule et m'embrouille.
> Je veux une vérité simple.
> Des mots-guides pour apaiser le désordre de mon regard.
> Balises.
> Un conseil amical.
> Je suis troublé.
> La vérité simple tout le monde peut l'écrire sans entremise : nous sommes dressés au mensonge, fouettés de bassesse, d'épouvante.
> Hypocrisie du souffle. V M. P 86

En effet, l'extrait exprime poétiquement[1] les interrogations philosophiques d'un lecteur intrigué par les éléments historiques du texte, d'un côté, et par le remaniement fictionnel surréaliste de l'auteur d'un autre. Le passage permet de voir aussi l'image d'un lecteur troublé, qui réclame une vérité simple à concevoir dans son imaginaire, en distinguant la part du mensonge de la littérature réaliste.

En outre, l'auteur confirme dans l'extrait d'entretien suivant, que sa représentation historique très singulière du Vieux de la montagne compte aussi sur la contribution des lecteurs, qui identifieront grâce à leur imaginaire et leurs cultures, les figures historiques et les évènements représentés :

> J'ai repris la parabole mythique du Vieux de la montagne ; supposée connue, je n'ai pas besoin de raconter l'histoire. J'ai travaillé sur des moments, des évocations, un peu comme des remémorations, des illuminations qui vont surgir… Le texte est constitué de ces bribes/

[1] C'est-à-dire à travers un style poétique, qui manifeste notamment à travers l'usage des adjectifs.

> éclairs qui affleurent d'une histoire passée, connue, peut-être oubliée, mais elle est intégrée dans l'inconscient.[1]

Ces propos nous permettent de confirmer l'une de nos hypothèses de départ : que l'Histoire chez Tengour, n'est qu'un prétexte pour une écriture romanesque très élaborée ; celle-ci est agrémentée par des faits et des circonstances qui transcendent la simple et pure réalité. Le narrateur de *Le Vieux de la montagne* exprime cette idée à travers un lointain souvenir d'enfance, qu'il met entre parenthèses :

> (À Tigditt, quand nous étions enfants –pris d'aventures, pressentant la mort au moindre bruit, un film qui relatait des faits réels étaient 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 de maximes directrices. On savait que le cinéma risquait de sauter pendant la projection…
> Aujourd'hui encore j'entends des spectateurs, à la sortie des cinémas faire la même remarque d'un ton respectueux.). V M. P20

Tengour se sert de l'histoire comme il se servirait d'un support pédagogique, qui peut, plus explicitement, enseigner aux générations nouvelles les défaillances du passé, dont la leçon principale est l'inévitable décadence des grandes civilisations, après leursaccès aux sommets de la gloire.

À propos de la dimension épistyrmique de l'histoire dans le texte littéraire. Nous évoquons une notion philosophique à plusieurs sens, tous liés aux pratiques différentes de l'histoire. Il s'agit de la notion de « l'historicisme », dont nous utilisons le sens global en tant que doctrine scientifique comparatiste, selon laquelle, le retourà l'histoire est plus que nécessaire pour mieux comprendre le devenir humain.

Dans l'extrait précédent, par exemple, l'auteur exprime son respect pour les histoires vraies, qui, depuis son jeune enfance, dans le quartier natal de Tigditt,

[1]Sanson Hervé. Entretien avec Habib Tengour, La trace et l'écho, une écriture en Chemin. Editions de Telle. Blida. 2012. p 205.

connote chez lui et chez les jeunes de sa génération le sérieux et la bonne qualité du récit. C'est une préférence cinématographique qui consiste à privilégier les films qui racontent deshistoires vraies, car, d'après lui, ce sont des histoires qui méritent d'être discutées, afin d'en tirer des moralités, aidant les spectateurs (les enfants de Tigditt), à comprendre leur époque historique difficile, pendant la guerre de libération.

L'historicisme chez Habib Tengour, est certes un retour en arrière, vers le passé historique afin d'actualiser certaines moralités importantes par rapport à l'époque actuelle et ses contextes d'écriture. Mais c'est une forme d'historicisme poétique, car les textes historiques de notre auteur, notamment *Le Vieux de la montagne*, dépasse le particularisme de l'histoire perse au même algérienne et s'ouvre sur l'universalisme de lavision poétique. C'est pour cela que nous qualifions l'historicisme de Tengour dans ces textes de prose par le concept de « l'historicisme poétique », afin de distinguer sa pratique toute singulière de l'histoire. Nous entendons par cette expression, une sorte d'actualisme événementielle par la fiction où, empruntant l'expression de Barthes : une « mise en récit »[1] fictive des éléments de l'histoire. D'autant plus que Habib Tengour sélectionne minutieusement ses objets narratifs à partir de l'histoire.

En effet, l'auteur fait une sélection intelligente et réfléchie, basée sur deux critères indissociables : le premier est historique, c'est le cadre réel de son récit par rapport àdes événements majeurs, des espaces, des dates et surtout des protagonistes réels, quipermettent au lecteur de reconnaitre l'histoire. Le deuxième critère est plutôt poétique, inspiré d'une plume artistique qui survole des images et enlace quelques symboles, retravaillés et sublimés avec soins, pour revivifier la littérarité du texte. Ces images et symboles peuvent être, par exemple une histoire d'amour inaboutie oudes fresques de poésie lyrique qui chante une histoire tragique.

Telle que l'histoire du pacte de sang des trois amis, très sacralisé dans le contexte réel, mais pas autant dans le texte de Tengour. Cet événement est présenté

[1] Barthes Roland. *Introduction à l'analyse strcucturale du récit. Document PDF in : https://www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_1966_num_8_1_1113*

dans le cadre fictif du récit, banalisé un peu, mais dont la symbolique thématique de la fidélité et de l'amitié est exaltée comme une valeur humaine.

4-2- Le pacte du sang ne se rompt que par le sang

En réalité le pacte du sang qui aurait été conclu entre les trois personnages du récit n'est qu'une légende partagée entre quelques historiens et littéraires.Néanmoins, la majorité des chroniqueurs évoquent la rumeur d'un simple serment quiaurait lié les trois condisciples et amis, durant leur période estudiantine àNishapour.

L'historien Farhad Daftary confirme la légende historique du serment dans cette citation :

> *«Dans leur jeunesse, les trois célèbres protagonistes persans de l'histoire auraient étudié sous le même maitre à Nishapur et auraient fait le vœu suivant : celui qui parviendrait à réussir le premier favoriserai la carrière desdeux autres.»*[1]

Il est vrai que l'histoire du trio célèbre avait réellement débuté à ce moment-là, tel qu'il est évoqué par Daftary, mais à notre sens, l'évènement du pacte résume toute l'histoire de ces personnages et pas uniquement son début. Notre titre « Le pacte du sang ne se rompt que par le sang » exprime ce point de vue, à travers la symbolique du sang et la connotation du mot « pacte »[2]. D'autant plus que dans l'histoire il y a réellement un meurtre qui couronne la relation de Nizam et as-Sabbah. En effet, ceuxqui suivent histoire commune de Nizam al-Mulk, Omar Khayyam et Hassan as- Sabbah depuis leurs jeunes âges, vont sans doute s'étonner du bouleversement radical de leurs rapports. Etant de très bon amis dans leurs jeunesses, le trio perse a eu un destin très distingué qui a transformé, par la suite, les amis en ennemis féroces.

[1] Farhad Daftary, Légendes *des Assassins, Mythes sur les Ismaéliens,* op. cit. p.17.

[2] C'est par rapport à la sacralisation du sang comme une substance vitale, et aussi par rapport à l'importance de l'usage du sang dans les pratiques de la sorcellerie et l'ésotérisme.

L'historien Joseph Von Hammer-Purgstall évoque ce fait légendaire à travers la version de Nizam al-Mulk, l'un des actants, de l'histoire qui était lui-même historien. Nizamconfirme que l'idée du serment émanait de Hassan as-Sabbah :

> *« Le visir Nisamolmoulk nous raconte lui-même, en sa qualité d'historien, la nature et les conséquences de leurs obligations. L'opinion généralement reçue, dit un jour Hassan aux deux autres, veut que les disciples de l'Imam parviennentà de hautes dignités, si un seul de nous est élevé, jurons qu'il partagera sa fortune avec les deux autres. »*[1]

La narration du pacte du sang, telle qu'elle est conçue par Tengour, dans *Le Vieux de la montagne,* permet de distinguer une subtile dualité dans la représentation. La description de la scène de l'élaboration du pacte, fait appel aux éléments des deux cadres de l'intrigue fictive du récit. D'un côté, la Perse à travers ses personnages légendaires et de l'autre le contexte de l'immigration parisienne, qui représente une sorte d'extension de l'espace algérien dans l'imaginaire romanesque de l'auteur. L'extrait suivant décrit brièvement cette rencontre au bar :

> *« 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. Plus tard, Abou Ali se joignit à eux, timidement.*
> *Ils jouaient au flipper, buvaient beaucoup et disaient leur avenir dans un rutilement de mots. »* V M. P 15

L'auteur met en scène une rencontre décisive dans la vie du narrateur personnage Omar, qui a lieu dans un bar à la banlieue parisienne, appelé ironiquement « le Alamout-bar »[2], où se réunissent les trois protagonistes Khayyam,as-Sabbah et Nizam al-Mulk par hasard et se retrouvent chaleureusement comme de vieux amis intimes pour boire, s'amuser et revivre un peu de leur bonheur du temps passé. Le narrateur raconte cette rencontre ainsi:

[1] Joseph Von Hammer-Purgstall. *Histoire de L'Ordre des Assassins,* op. cit.

[2] En faisant référence à Alamut, la ville où as-Sabbah avait construit sa forteresse.

> *« 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 ainées qui l'inquiétaient. »* V M. p 15

Le récit de *Le Vieux de la montagne* banalise ce pacte qui représente un épisode nécessaire à la compréhension de la suite de l'histoire. Le narrateur le décrit, tel que nous le lisons dans le passage précédent, comme un simple jeu entre amis, dont on n'appréhende nullement les conséquences. Un jeu d'ivresse dans *«un soir de désœuvrement »*, dans *« un gobelet sale »* volé par Khayyam d'une *«gargote»* quelconque, dans lequel les trois protagonistes versent du sang vif, pour se jurer la fidélité éternelle.

Les détails dévalorisants de la gargote et du gobelet sale désacralisent rudement le fait et accentuent l'effet de la dérision dans la narration ironique du narrateur auteur. Cette lecture parodique sort le fait de son cadre historique et lui attribue une dimension symbolique, notamment à travers la description de la façon avec laquelle Khayyam et Nizam ont bu à leur tour du mélange du sang. Le pacte représente aussi, entre autres, un acte de projection des événements et une anticipation prévoyante de la destinée des personnages qui souhaitent se rencontrer, dans l'avenir, dans de meilleures conditions pour se soutenir à nouveau et aider nécessairement les moins fortunés parmi eux.

L'anticipation du future et la projection des événements dans l'avenir sont exprimés aussi dans le texte à travers d'autres éléments de l'histoire, comme nous les analyserons dans ce qui suit.

4-3- Présage et appréhension de l'avenir

Le thème de la prédiction de l'avenir, dans le texte, est très lié à la vision du monde des personnages. À travers leurs profils à caractères profonds, ils manifestent le désir de développer leurs clairvoyances sur absolument tout. Dans *Le Vieux de la*

montagne de Habib Tengour, ils sont représentés comme des visionnaires du future, élaborant chacun à sa façon, une image différente de demain.

D'ailleurs, l'idée de Hassan « de les lier à jamais » par un serment, exprime son envie de planifier le future pour essayer, en quelques sorte, de contrôler ses imprévus et modeler par anticipation l'histoire qui va se créer. L'historien Von Hammer-Purgstall qualifie l'initiative d'as-Sabbah dans ce passage, de « gage de prospérité future » et il pense que c'est très rusé de sa part de songer à ce plan :

> *« L'ambition de Hassan-Ben-Sabah se dévoila dès sa jeunesse. C'est à cette époque que, réuni à ses deux condisciples, il fit un serment dont l'exécution devait être le gage de sa prospérité future. Tous acceptèrent la proposition d'Hassan. Omar Khiam était trop sensuel pour se lancer dans la carrière politique ; Nisamolmoulk avait le cœur trop généreux pour ne pas partager avec l'ambitieux Hassan le bonheur que lui promettaient ses grands talents et sa loyale activité. »* [1]

Hassan as-Sabbah est présenté dans le texte comme un homme d'une brillante intelligence, un chiite qui croit que tout est prémédité dans la vie. Grâce à son pertinent regard, il a fait des lectures psychanalytiques des personnalités de ses deux compagnons et tous jeunes déjà, il avait déduit leurs singularités. Durant leur période d'étude, il n'a pas tardé à comprendre que Khayyam et Nizam, auraient un avenir exceptionnel grâce à leurs caractères prodigieux, c'est pour cela qu'il voulait les gagner pour toujours, à ses côtés.

Hassan as-Sabbah n'était pas le seul personnage à prédire les prestigieux avenirs de ses compagnons. Il existe une autre personnalité historique, aussi célèbre que celles des trois héros : le vieux Cheikh Mouaffeq, leur maître et leur enseignant à l'Université de Nishapour. Il était le premier à remarquer l'impressionnants potentiels personnels des trois amis et leurs forts caractères qui les distinguait parmi tous ses brillants disciples, et il se méfiait particulièrement de la ruse d'as-Sabbah. La citation suivante exprime la méfiance de Cheikh Mouaffeq de ses idées :

[1]Joseph Von Hammer-Purgstall, Histoire *de L'Ordre des Assassins*, op. cit., p69.

« Hassan était difficile à saisir, sombre d'outrance aux aguets. Le cheikh Muaffiq se méfiait de son intelligence à toujours contrer et préférait ladouceur laborieuse de Abou Ali.» V M. p 52

La prophétie du Cheikh Mouaffeq de la réalisation d'un avenir lumineux pour Abou Ali, s'est réalisé avec son accès au poste de Nizam al-Mulk, c'est-à-dire le vizir du sultan Alp Arslan.

Dans cette citation, le personnage Omar Khayyam parle de la première visite de courtoisie d'Abou Ali à Nishapour, après sa nomination au poste. Khayyam s'étonne que Nizam al-Mulk ne parle pas de Hassan as-Sabbah, ce qui signifie pour lui l'oubli du serment. Omar ne le lui rappelle pas, non plus, Il fait tout juste allusion à sa pauvreté :

« Il ne me questionna pas sur Hassan ce qui indiquait qu'il avait peut-être oublié notre pacte. Je ne dis rien à ce sujet me contentant de quelques vagues allusions sur la précarité de mon existence.» V M. p 52

Malgré sa précarité, Khayyam avait refusé toutes les propositions de Nizam d'occuper des postes importants dans la gérance seldjoukide de l'Etat. Omar s'est contenté simplement d'une rente mensuelle qui lui permet désormais de se consacrer entièrement à sa vocation principale : les recherches scientifiques, la philosophie et sa création poétique. Khayyam exprime ici sa joie de pouvoir enfin vivre dans son monde d'intellectuel :

«… je ne quittais plus l'observatoire de l'université, content de ma pension. Mansuétude du repli. » V M. p 45

Contrairement à Hassan, Khayyam n'avait aucune ambition politique, d'autant plus que sa personnalité délicate et sa dignité l'empêchaient, sous aucun prétexte, de prendre l'initiative d'évoquer, avec Abou Ali Nizam al-Mulk, le sujet du pacte ou lui exiger, d'exécuter l'ancienne promesse, par respect à sa propre personne et à leur vieille amitié. Dans cette citation le narrateur parle de sa minime exigence et indique qu'il cherchait tout juste à se libérer de la dépendance matérielle :

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

Cependant, la surprenante modestie de Khayyam a fortement étonné Nizam al-Mulk, qui ne comprenait pas comment il a pu refuser des postes importants et des privilèges très distingués. Surtout s'il le compare avec l'opportunisme de Hassan, qui non seulement, avait réclamé sa part de la fortune et de la gloire de Nizam al-Mulk, comme on réclame un droit légitime, mais il voulait aussi s'emparer de son propre poste, tel qu'il l'exprime avec envie ici: *«je veux être Nizam al-Mulk moi » V M. p 51*

Faute de devenir vizir, Hassan était par la suite obligé d'occuper un autre important poste auprès de la cour du sultan. Tout allait bien au début, mais son avidité grandissante de pouvoir, commençait à faire de lui, un rival acharné pour Nizam al-Mulk. Alors que ce dernier savait pertinemment que *«Hassan visait le pouvoir. Absolu » (V M. p 90)* et connait très bien aussi les risques d'une telle ambition. Le narrateur exprime les craintes de Nizam al-Mulk dans la citation suivante :

> *«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.» V M . p 51*

Nizam al-Mulk raconte effectivement en sa qualité d'historien, dans son livre *Traité du Gouvernement*[1], les méthodes d'endoctrinement des disciples d'as-Sabbah et insiste beaucoup sur la dangerosité des idées qu'ils propagent et qu'ils incarnent. Ils représentent pour lui les pires ennemis de l'état seldjoukide et de toute la Perse médiévale. Tel qu'il est exprimé dans le passage suivant :

[1]Nizam al-Mulk. SIASSET NAMÈH, traité du gouvernement, composé pour le Malik Shah. Traduit par Charles Schefer. Editions Ernest le Roux. Paris. 1893. URL : http://remacle.org/bloodwolf/arabe/nizam/siasset.htm

« Il y a eu, à toutes les époques et dans tous les pays de l'univers, des dissidents qui se sont mis en état de rébellion contre les rois et les prophètes. Mais, aucune secte n'est plus funeste, plus impie et plus pernicieuse que celle des Bathiniens. Que le prince sache que, cachés derrière les murailles, ils méditent la ruine de cet empire et cherchent à porter le trouble dans la religion. Ils ont l'oreille tendue pour percevoir le moindre bruit, et l'œil aux aguets pour épier la moindre occasion. »[1]

Nizam al-Mulk qualifie la secte d'as-Sabbah de « Bathiniens »[2], ce qui veut dire en arabe, les choses occultes et cachées, ce qui fait appel à leurs stratégies politiques mystérieuses et à leurs conduites cachotières. De plus, cette appellation fait référence aussi à certaines interprétations chiites du Coran, notamment les ismaéliens, qui prétendent chercher dans le « Livre Sacré », le sens caché des versets, au-delà de leurs significations apparentes.

En fait Omar Khayyam aussi partage avec Nizam al-Mulk ses mauvais présages concernant les projets dévastateurs d'Hassan as-Sabbah. Mais contrairementà Nizam, Khayyam gardait ses craintes pour lui, il s'est tenu à l'écart de toutes les magouilles politiques qui se tissaient dans les coulisses des autorités et dans le palaisde l'Etat officiel.

Cette citation exprime, la pensée de Khayyame concernant lesprojet d'as-Sabbah : *«Hassan voulait tout bouleverser à son étonnante vision. Un Illuminé !» V M. p 22*

En fait le rapport des trois protagonistes entre eux n'est pas le même. Khayyam occupe la position du juste milieu, il est resté un ami commun à Nizam et as-Sabbah malgré qu'il n'est pas d'accord avec leurs idéologies et leurs choix de vie. Cependant Hassan et Abou Ali se sont déclaré la guerre explicitement à cause de leurs conflits sur le pouvoir.

[1] Nizam al-Mulk. SIASSET NAMÈH. Op cit.

[2] Les « baténiens » est un mot d'origine arabe, qui veut dire «ce qui est dedans, profond ». Il qualifie les chiites qui prétendent chercher dans le coran le sens caché, que les autres ne peuvent pas voir.

4-4- L'origine de la mutuelle haine entre as-Sabbah et Abou Ali Nizam al-Mulk

Le fameux serment des personnages perses, tel qu'il est raconté dans *Le Vieux de la montagne*, illustre la relation conflictuelle entre les trois héros historiques, les amis/ennemis et les compagnons contradictoires les plus célèbres dans toute la Perse médiévale. Cependant, le pacte explicite, dans une dimension plus large, les liens entre les différentes idéologies de chacun d'eux et les rapports problématiques entre l'esprit intellectuel et créatif de Khayyam, l'esprit radical et sanguinaire d'as-Sabbah, et l'esprit loyal et politique de Nizam al-Mulk : des rapports d'intérêt et de force qui submergent les liens d'amitié.

Nizam al-Mulk, avait montré à l'égard d'Hassan as-Sabbah et d'Omar Khayyam une attitude loyale et très fidèle, en reconnaissant qu'il leur devait des parts de sa réussite et de sa fortune. Néanmoins, sa générosité avec Hassan s'est retournée contre lui, quand ce dernier, a tenté de lui retirer son poste et devenir Nizam al-Mulk à sa place, afin de pouvoir servir les plans de sa nouvelle doctrine «l'ismaélisme nizarite »[1], fraichement transféré de l'Egypte fatimide à la Perse.

Être amis depuis le jeune âge, veut dire se connaitre sur le bout des doigts. En fait, en confiant à Hassan un poste délicat dans le palais du sultan Malik Shah, Abou Ali Nizam al-Mulk savait qu'il ne pouvait lui faire entièrement confiance, ni le laisser se rapprocher plus qu'il ne le faut du grand sultan. Il avait donc mijoté en secret une discrète combine qui devait faire tomber Hassan dans l'estime du shah et le liquider finement de son chemin, par une manœuvre politique très délicate.

Le narrateur Khayyam relate, dans un contexte actualisé par des réalitées contemporaines, comment Nizam al-Mulk avait piégé Hassan as-Sabbah pour l'éloigner du pouvoir : *« Hassan s'était rendu ridicule dans la dispute. Il disparut » V M. p 51*

[1] L'ismaélisme nizarite est une branche chiite, qui a été fondée et renforcé par Hassan as-Sabbah, suite à son voyage en Egypte.

Khayyam, le personnage narrateur, raconte aussi comment il a appris la manigance de Nizam al-Mulk, par l'un de ses anciens étudiants qui travaillait au ministère des finances.Evidemment l'auteur emprunte là les appellations actuellesde la nouvelle subdivision gouvernementale, en faisant allusion à l'Algérie :

> *« Un de mes anciens étudiants en poste au ministère des finances, me rapporta l'affaire : Hassan aurait trafiqué les registres pour exporter des devises.» V M. P 51*

De son coté, Hassan avoue à Khayyam, dans l'extrait suivant, qu'il s'est senti dupé, et qu'il reconnait qu'il ne pouvait se débrouiller mieux que Nizam al-Mulk dans les affaires politiques, le terrain de jeu préféré d'Abou Ali, et qu'il ne pouvait donc, le vaincre dans son domaine, promettant de se venger à sa manière :

> *« Il me dira plus tard, j'étais bien naïf de croire que je pouvais remplacer Nizam al-Mulk grâce à mes seules capacités. La caste politique est étanche. J'avais réexaminé tous les comptes et j'étais sur le point de confondre les membres influents du gouvernement. Des voleurs. Nizam al-Mulk a été plus rusé. Il a substitué les dossiers. » V M. p 51*

Hassan poursuit ses confidences à Khayyam en lui révélant que la farce de Nizam al-Mulk lui a rendu en réalité un grand service, que c'était une page tournée du passé, et qu'il devait désormais retourner à ses vrais projets : *« Au fond, il m'a rendu un grand service en me renvoyant… ce passé est mort.» (V M. p 51)*. Mais bien avant cet incident politique, Hassan avait déjà accumulé maintes raisons pour détester Nizam al-Mulk, qui avait beaucoup de qualités humaines, que le narrateur décrit majestueusement dans cet extrait :

> *« 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'État. Abou Ali portait son titre sans ostentation. »* V M. P 19

À l'opposé de la diplomatie politique de Nizam al-Mulk, Hassan, lui, ne connaissait que les solutions radicales à tous ses problèmes, la violence meurtrière était désormais la seule langue qu'il parlait avec ses adversaires, et son ancien compagnon d'étude, Abou Ali, en fut la première victime. Hassan ne pouvait admettre qu'il fût chassé par la petite porte du palais ; Nizam al-Mulk l'avait méprisé en l'éloignant de son chemin, à cause de sa doctrine chiite, et pour se venger de lui, il lui a ôté la vie.

Le narrateur de *Le Vieux de la montagne* annonce cet événement d'une façon banale, presque naturelle, comme si c'était quelque chose qui devait inévitablement arriver un jour ou l'autre. Le narrateur Khayyam, connaissait ses deux compagnons et savait, qu'à un moment donné, l'un deux seulement devait rester en vie. Hassan s'est vengé de Nizam al-Mulk et a entamé ainsi sa longue liste de victimes, par un grand vizir qui a assisté au règne de deux sultans seldjoukides.

L'assassinat de Nizam al-Mulk a créé, par la suite, un grand fossé entre Hassan as-Sabbah et Omar Khayyam, d'autant plus que Khayyam n'a jamais adhéré à l'idéologie du Vieux de la montagne, encore moins quand il a déclaré clairement la guerre contre tous ceux qui peuvent le contrarier.

L'historien Farhad Daftary nous informe sur l'assassinat de Nizam al-Mulk en parlant de son essai politique et expliquant la cause de son meurtre dans ce passage :

> *« Le vizir Nizam al-Mulk, qui fut assassiné en 1092, sans doute par un fida'ï nizarite, avait déjà alerté son maitre seldjoukide du danger imminent que constituait le pouvoir grandissant des ismaéliens en Perse. En état de cause, en condamnant les ismaéliens en des termes aussi durs que possible dans son siaset-nama (le livre du gouvernement), Nizam al-Mulk avait en fait donné le signal d'une nouvelle ère de persécution contre les ismaéliens et de campagnes littéraires hostiles provenant de la société musulmane. »*[1]

[1] Farhad Daftary , *Légendes des Assassins, Mythes sur les Ismaéliens,* op. cit., p. 52.

À travers ses protagonistes référentiels, Tengour compose une intrigue fictionnelle semblable à l'intrigue historique réelle qui concerne leurs vraies vies. Il calque l'histoire imaginaire sur la réelle, de façon qu'on a du mal à les distinguer, c'est ce n'est à travers la poétique de son récit qui singularise les éléments de la fiction. Pour ce faire Tengour s'appuie sur les explications psychologiques plutôt quesur les rapports de cause à effet de l'Histoire. Il crée des portraits psychiques profonds pour ses personnages référentiels, les dote d'une dimension humaine plussignificative et leur offre également une marge de liberté pour respirer l'air de la fiction.

L'auteur explique cette perception littéraire de la création à partir du réel, dans l'extrait suivant d'entretien :

> *« Or là, il s'agit, par des images et des impressions, par touches, par sensations, d'essayer de créer à partir de choses vécues aujourd'hui et de se projeter dans d'autres choses, essayer d'imaginer cette histoire. L'imaginaire est d'autant plus fort qu'il va fonctionner avec des choses réelles très précises. Je n'invente pas des situations, je n'utilise pas des mots inappropriés à l'époque… j'essaie de naviguer à vue sans un réel débridé, délesté jusqu'à totale explosion de la réalité. »*[1]

En effet, Tengour fait exploser la réalité à travers la symbolique de son écriture. Ses représentations dérisoires et les réincarnations de certains caractères de personnages typiques éclatent brutalement la narration du texte en fragments poétique de fiction réaliste.

Cet éclatement du texte tengourien et sa poétique du fragment, se manifestent dans l'écriture à travers une représentation thématique très connotative traduisant les troubles psychosociologiques des personnages et leurs interactions avec leurs contextes de vie. Il s'agit par exemple du thème de la peur, qui exprime entre autres, la situation paradoxale de la non-peur de la mort.

[1] Hervé Sanson, Entretien avec Habib Tengour, La trace et l'écho, une écriture en Chemin. Editions de Telle. Blida. 2012. p 203.

4-5- La peur de la non-peur ou le culte de la mort

La peur est un thème majeur dans le texte, il représente dans l'histoire l'un des objectifs du protagoniste principal Hassan as-Sabbah, car c'est grâce au sentiment de la peur qu'il consolide sa fondation terroriste, le narrateur exprime cette idée ainsi : *« Les nouvelles croyances naissent avec la peur.» V M. p 35*

C'est une peur qui est à la fois mystique, de l'au-delà et de l'enfer, et une peur concrète de la mort et de la perte des acquis de la vie. Elle représente pour as-Sabbah, un redoutable engin de guerre froide qui peut tout anéantir par un frisson :

> *«Il y a la peur/ Tellement ancrée que le corps n'est plus qu'un frisson et rien.» V M. p 66*

Hassan as-Sabbah et ses disciples propagent la peur, grâce aux meurtres spectaculaires qu'ils commettent un peu partout en Perse ou ailleurs, visant comme victimes de grandes personnalités politiques et religieuses. Mais cette arme n'est utilisée par le grand maître, qu'en dehors de la forteresse. Mais avec ses propres disciples, il possède une autre arme qui compte plus que la peur ; l'obéissance inconditionnelle à tous ses ordres. Il est donc important d'analyser le croisement des deux thèmes de la peur et de l'obéissance dans ce titre.

Le Vieux de la montagne analyse les germes de la mentalité extrémiste avant qu'elle ne se transforme en une « doctrine de la peur » ou « un culte de la mort »[2], dont les bases idéologiques s'inspirent principalement des interdits religieux. D'ailleurs, le texte représente aussi la religion comme un autre objet de terreur aussi efficace queles armes de guerre, en matière de manipulation psychique.

Nous analysons le thème de la peur ici, par rapport au parallélisme des deux cadres romanesques qui illustrent ses formes. A côté de la narration principale de l'histoire de Hassan as-Sabbah et de sa secte meurtrière, émanant d'un passé effrayant, d'une période très obscure de la Perse Médiévale. L'auteur projette des évènements majeurs liés au fanatisme, semblables à la réalité inquiétante de son pays, indépendant depuis plus de vingt-cinq ans (à la date de l'écriture du texte), mais qui

[2] D'après mes lectures des interprétations de la représentation du sujet de l'intégrisme dans le texte.

ne s'émancipent toujours pas, à cause de ses nombreux problèmes. Tengour accuse aussi indirectement, à travers les réflexions de ses personnages ou les commentaires de son narrateur, les courants extrémistes et les idéologies importées de l'Orient d'un côté et de l'Occident d'un autre, de plonger l'Algérie dans une noirceur aveuglante pendant plus d'une décennie de son histoire.

En outre, le récit exprime l'ambiance de la peur à travers des phrases qui ont la tonalité effrayante, exprimant ainsi l'envie de certains représentants du système social officiel ou officieux, de faire peur aux gens simples, souvent avec le même motif de la mort, tel que nous le lisons dans cette phrase :

« Ce matin-là. Hassan dit la mort proche. » V M. p 48

Cette expression représente en fait, une menace claire de la part d'Hassan as-Sabbah adressée à tout le monde, même à ses disciples, qui, justement ne craignent pas la mort. Bien au contraire ils la désirent et la cherche pour aller au paradis, ce qui signifie l'abolition quasi-totale, chez eux, du sentiment naturel de la peur de perdre la vie et de l'instinct de survie.

Ce curieux phénomène qui contredit la nature humaine est exprimé dans le texte à travers la description et l'observation des attitudes suicidaires des terroristes. En commençant par le portrait psychique d'Hassan as-Sabbah, présenté dans le texte comme étant une personnalité forte et dure qui ne craint ni la mort ni l'échec, son audace singulière le fait avancer dans la réalisation de ses projets en toutes circonstances, quelques soient les obstacles, tel qu'il est exprimé dans cette citation par Khayyam:

« Je savais que Hassan réaliserait ses projets. Il ne craignait pas la mort et l'échec n'ébranlait pas sa volonté. Il portait l'hérésie dans son cœur.» V M. P 48

Dans cet extrait, le narrateur Khayyam parle avec une certaine admiration de l'acharnement d'Hassan à son étrange doctrine et ses obscurs projets. Et il se demande allégoriquement qui pourrait contrarier as-Sabbah, ce personnage historique

emblématique, qui avait réussi en très peu de temps à semer la terreur partout autour de lui. Que faire avec des gens qui ne craignent plus la mort et qui vont à sa rencontre.

Le récit entretien dans la narration un autre élément redoutable pour favoriser la peur et renforcer son impact effrayant dans les imaginaires collectifs des gens. Il s'agit de la puissance de la rumeur dans la propagation des nouvelles négatives sur la mort et le meurtre. L'expression « on dit » avec le sujet indéfini et impersonnel, est très significative dans ce contexte :

> *«On dit que Hassan tua tous les habitants de Alamout et s'y installa avec ses partisans. Un coup d'audace sanglant » V M. p 64*

C'est d'ailleurs grâce à la rumeur du courage inégalé que la célébrité des Assassins a été renforcée. Ils étaient aussi connus par leur soumission aveugle à leur grand maître Hassan as-Sabbah, à qui ils offrent spontanément une obéissance totale d'un air naturel.

La citation suivante exprime poétiquement les thèmes de la terreur et de la soumission :

> *«… Ses assassins terrorisaient l'Empire sans gagner le peuple à leur cause du fait de leur doctrine compliquée exigeant une adhésion totale. Soumission. » V M. p 90*

Les disciples qui adhèrent à l'idéologie meurtrière d'as-Sabbah deviennent systématiquement des pions de guerre, parfaitement manipulables, pour servir d'outils de terreur et un enfer effrayant pour tous ceux qui osent, d'une manière ou d'une autre, contrarier la volonté de leur Maître. Les Assassins d'Alamut avaient la particularité de méconnaitre la peur ordinaire que tout être humain pourrait avoir de la mort. Leur Imam leur avait fixé comme but suprême un paradis céleste, qui leur serait réservé dès lors à l'infini, mais après leurs morts en martyres de la cause ismaélite. Les personnages des Assassins expriment leur totale soumission dans ces déclarations :

« Nous sommes le cadavre et Tu es Celui qui lave
Nous sommes immobiles dans le linceul et l'encens
Tu diriges chaque âme au lieu choisi par Toi
Tu me jauges ô joie digne de Ta chaine. » V M. p 90

Aussi, dans ce monologue métaphorique, Khayyam interroge as-Sabbah sur son pouvoir extraordinaire de convaincre ses adhérents de faire spontanément tout ce qu'il veut :

«Khayyam : et tu trouves des gens pour te croire !
Hassan : toi aussi tu es sensible à une apparence !» V M. p 90

Cette réponse de Hassan floue et abstraite, montre qu'il s'agit d'un travail de manipulation de cerveaux plus qu'autre chose. En effet, la manipulationémotionnelle des gens représentait sa principale stratégie pour propager sa nouvelle doctrine : «elda'wa eljadida»[1], bien qu'elle ne fût adoptée que par une minorité de chiites, qui devinrent par la suite des ismaéliens nizarîtes, mais qui a fait ses preuvesd'efficacité.

L'Histoire universelle n'avait pas encore connu une telle soumission, aucun roi ni sultan n'avait pu auparavant jouir d'une telle obéissance qui frôle le sacrifice de soi. Ce qui a fait naitre une série de rumeurs, essayant de justifier ou de rendre ce fait plus acceptable.

Les historiens, les critiques et les adversaires de cette terrifiante secte, ont fait circuler la rumeur de la consommation du haschisch, qu'on trouve dans plusieurs chroniques historiques et ouvrages littéraires. On disait que Hassan as-Sabbah utilisait cette drogue pour enivrer ses «fida'ï»[2] avant de les envoyer tuer manifestement l'un de ses ennemis, dans une aventure qui n'était pas sans risque.

[1]«elda'wa eljadida » ou la nouvelle doctrine, en arabe, c'est la nouvelle branche chiite crée par Hassan as-Sabbah.

[2] In : Florian Louis. *Glossaire des termes arabes, hébreux, persans et turcs* dans le livre *Incertain Orient, Le Moyen-Orient de 1876 à 1980*. Éditions Presses Universitaires de France. France. 2016.

Tengour évoque également, dans son texte, l'usage du haschisch, que Hassan découvre en Egypte dans ces deux passages, le premier est décrit par Khayyame:

«Hassan m'initia au haschich qui était inconnu en dehors de l'Egypte» V M. p 29

Alors que dans le deuxièem, c'est l'auteur qui qui fait la description ici, évoquant Khayyam dans un quartier maghrébin de consommateurs de haschisch :

« Il découvrit par hasard le quartier des mangeurs de hachich » V M. p 29

Le récit raconte que Hassan, à son retour de l'Egypte, initia Khayyam à la consommation de cette nouvelle drogue. Mais le texte de Tengour ne fait jamais le lien entre la consommation du haschisch et les actes des Assassins. Le narrateur associe plutôt la découverte du haschich en Egypte à la découverte d'un cercle de soufis maghrébins, qui mange l'herbe dans un type de pâtisserie rare servi lors des cercles d'invocations de Aissaouia et des transes soufis:

> *« Mon voisin m'invita à déguster ces pâtisseries à base de miel et d'une herbe médicinale rare » V M. p 29*

Quant à l'actualisation du sujet du haschich dans le contexte de l'Algérie contemporaine, Tengour prête la voix à son narrateur Khayyam pour s'exprimer ainsi: *« Il me confia qu'on pouvait fumer le hachich pour produire un effet moderne.» V M.p 55*

Au sujet du haschisch, le poète français Charles Baudelaire parle, dans son texte consacré aux drogues et à leurs effets d'hallucination : *Les Paradis artificiels,* de cette légende qui affirme que Le Vieux de la montagne enivrait ses disciples par une substance faite à base de haschisch, avant de les transporter dans ses jardins secrets, où ils savourent, avant l'Heure, un avant-goût du paradis. Le poète français confirme la véracité des récits de Marco Polo à ce sujet et il adhère avec l'hypothèse qui avance que Le maître des Assassins jouissait d'une telle cette obéissance de ses disciples, grâce au haschisch :

> *« Les récits de Marco Polo, dont on s'est à tort moqué, comme de quelques autres voyageurs anciens, ont été vérifiés par les savants et méritent notre créance. Je ne raconterai pas après lui comment le Vieux de la Montagne enfermait, après les avoir enivrés de haschisch (d'où, Haschischins ou Assassins), dans un jardin plein de délices, ceux de ses plus jeunes disciples à qui il voulait donner une idée du paradis, récompense entrevue, pour ainsi dire, d'une obéissance passive et irréfléchie.»*[1]

Cette hypothèse est évidemment sans aucun fondement : elle était, au début, avancée par les Croisées, ensuite par les milieux des musulmans sunnites, très hostiles au chiisme « Nizarites », en particulier[2].

Le haschisch représentait un objet de fabulation littéraire chez plusieurs écrivains qui ne le dissocient pas de l'étonnante soumission des Assassins. Cependant, chez Tengour, l'explication de l'entière obéissance des disciples d'as-Sabbah trouve ses raisons dans l'idéologie, plutôt que dans l'utilisation d'une quelconque substance enivrante. Comme le confirme le narrateur :

> *« Un jeune médecin avança une hypothèse surprenante : les assassins étaient manifestement drogués mais le canabis restait une cause seconde, une illusion. Leur comportement était le résultat d'un enseignement ésotérique dont il fallait démonter le mécanisme.» V M. P 57*

Le Vieux de la montagne de Habib Tengour s'attarde également sur les étapes de la constructionde la secte depuis les premières phases du voyage incognito de Hassan as-Sabbah, jusqu'au passage à l'acte de guerre manifestement et d'une manière spectaculaire.

[1] Charles Baudelaire, *Les paradis artificiels*, Editions. Le livre de poche. 1972.

[2] Joseph Von Hammer-Purgstall, *Histoire de l'Ordre des Assassins*, Traduit de l'Allemand par J.J. Hellet et P. A. la Nourais, Espagne, Editions l'arbre d'or. Suisse. 2009. In : https://www.arbredor.com/ebooks/HistoireAssassins.pdf. Consulté le 28/04/2023.

4-6- De l'occulte à la guerre au grand jour

La fondation de la secte des Assassins était pour Hassan le rêve ultime de toute sa vie, dont la réalisation avait besoin de tout son courage et toute son intelligence. Dans l'extrait suivant, qui représente une lettre laissée à son ami Khayyam, avant son dernier départ de Nichapour, il exprime une avide envie d'aller à la conquête de l'univers, dans une aventure unique, où il espère maitriser les éléments de la nature, asservir le soleil et les étoiles en faveur de la concrétisation de son œuvre. Le personnage d'as-Sabbah prévoyait, au bout de sa quête, le changement radical du flot de l'histoire, un bouleversement qui le rendra *«connu de tous»*.

> *« Il laissa une feuille griffonnée sur le bureau : Je pars maitriser l'heure et les étoiles s'inclineront Je guiderai le soleil au moment de l'absence*
> *Le nom de Hassan as-Sabbah sera connu de tous*
> *je te ferai signe. »* V M. p 56

L'idée de construire une secte secrète qui serait par la suite le véritable État qui dirigerait incognito l'Etat officiel, le que Hassan as-Sabbah avait concrétisé à sa manière en Perse médiévale, n'était certes pas une première à l'époque de son apparition. Mais sa réussite terrifiante a fait de l'histoire de ce fameux Vieux de la montagne, une vraie légende d'horreur, sans précédent.

L'historien allemand Von Hammer Purgstall explique dans le passage suivant le précepte principal de Hassan as-Sabbah, que tout est relatif et qu'en fin de compte tout est permis dans la vie, il faut juste oser. L'historien sous-entend ici que cette étonnante pensée d'as-Sabbah frôle l'athéisme, alors qu'il laisse apparaître pour tous une inébranlable piété :

> *« Rien n'est vrai et tout est permis, tel fut toujours le principe de la doctrine secrète ; mais comme elle n'était communiquée qu'à un petit nombre de personnes, et se cachait sous le voile de la plus austère piété, il retenait les esprits sous le joug d'une obéissance aveugle aux préceptes de l'Islamisme*

avec d'autant plus de facilité, qu'il leur faisait espérer qu'une prospérité éternelle serait la récompense de leur soumission et de leur abnégation sur cette terre. »[1]

Afin d'aboutir à ses fins, Hassan as-Sabbah a adopté la mentalité cachotière très ancrée comme pratique religieuse chez les chiites, pour fonder sa secte et renforcer sa nouvelle doctrine nizarite, à l'insu des gens. Son hermétisme consiste à travailler en douce et faire en sorte qu'il y ait toujours des zones d'ombre inébranlables, même par ses partisans.

Dans les premières phases de sa « da'wa »[2], au moment où il prêchait encore pour l'ismaélisme nizarite, il a réussi à réunir autour de lui un grand nombre de partisans, sans attirer l'attention sur ce qu'il faisait, notamment après son désaccord, désormais déclaré, avec Nizam al-Mulk et le sultan :

« … Plusieurs mois après l'événement, j'appris par un caravanier de Réï que Hassan avait quitté sa ville natale après avoir distribué tous ses biens. On le disait au Caire, pensionnaire à la Maison des Sciences[3]*.» V M. p 52*

Après son retour de l'Egypte fatimide, chargé de connaissances scientifiques et de savoir, à propos de la vie des ismaéliens, leurs doctrines et leurs pratiques religieuses, il voyageait discrètement, entre les villes perses, où il prêchait pour le nizarisme, qui n'a pas été accepté à l'époque, même chez les ismaéliens. Mais cela n'avait déstabilisé Hassan en rien, il continua tout doucement de répandre en Perse ses idées, qu'il faisait passer comme l'unique voie droite vers le salut dans la vie terrestre et dans l'au-delà.

[1] Joseph Hammer Purgstall, *L'histoire de l'ordre des Assassins,* op. cit., p. 88.

[2] Ibid.

[3]*La Maison des sciences* « Bayet el 'ilm » est fondée par le califat fatimide el Hakim. « le Dar al-ilm, la Maison de la Science, fondé par l'Imam-Calife fatimide al-Hâkim (r. 996-1021) au Caire, en avril 1005. Le Dar al-'ilmfut au XIe siècle le plus grand et le plus brillant centre de savoir de son époque. Sa bibliothèque, par le nombreet la qualité des ouvrages détenus, était considérée comme l'une des merveilles du monde. » http://forteresses.blogspot.com/2010/01/dar-al-ilm-la-maison-de-la-science.html. Consulté le 01/04/2023

Purgstall retrace son périple dans cette citation:

«Hassan-Sabah s'éloigna de la cour de Melekchâh, et alla d'abord à Réï, puis à Ispahan, où il se tint caché dans la maison d'Aboulfasl, afin de se dérober aux recherches de Nisamolmoulk.»[1]

La révolution politico-religieuse de Hassan as-Sabbah s'était concrètement lancée en 1090[2] et elle avait comme but suprême de faire tomber le pouvoir turc seldjoukide sunnite, et le khalifat Abbasside. Cependant, c'est à Alamout que l'aventure avait réellement commencé, dans sa fameuse forteresse conquise par la ruse, sans verser ne serait-ce qu'une goutte de sang.

Le narrateur présente, la rumeur et la vérité concernant la séquestration de la forteresse d'Alamout dans cette citation :

«On dit que Hassan tua 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.» V M. p 64

Ce passage contredit la rumeur qui disait que Hassan s'était emparé du château d'Alamut par la violence et il confirme le caractère pacifique de sa conquête,à travers la description de la prière collective.

Le personnage du Vieux de la montagne aimait s'entourer de mystères, il gérait du haut de son château, sa communauté très bien organisée, suivant ses ordres et ses indications, appliqués à la lettre, sous peine de mort. D'autant plus que ses partisans n'avaient pas tous le droit de le voir, seuls les plus proches pouvaient pénétrer dans sa demeure occulte après l'acquisition de son autorisation. Il déclare dans cette phrase, avec arrogance qu'il est l'Imam, le seul et l'unique :*« Hassan avait dit : je suis l'Imam. » V M. p 65*

[1] Joseph Hammer Purgstall, *L'histoire de l'ordre des Assassins,* op. cit., p.72
2 Ibrid
.

C'était en fait, « le Grand Imam » de sa secte et de son petit royaume, le Cheikh qui ne se trompe jamais, et qui a tous les droits sur tous les autres, y comprisle droit d'ôter leurs vies dans les meurtres qu'il commande. Des meurtres surprenants qui décapitaient les rois et les vizirs au grand jour, dans des endroits publics, ne laissant aux auteurs de crimes, aucune chance de survie.

Hassan as-Sabbah représente aussi, grâce à sa personnalité charismatique un objet de fantasme incontestable. En effet, autour de lui, plusieurs rumeurs sont tissées. Ses assassinats signés par le sabre et le poison et son inédite organisation secrète, étonnement ordonnée dans une société extrémiste ayant plusieurs niveaux hiérarchiques étaient à l'origine de plusieurs légendes fantasmés autour de sa mystérieuse personne. Tel qu'il est exprimé dans ce passage du texte, qui reprend une parabole citée dans le Coran, concernant l'ascension du prophète Mohamed dans les cieux et le mythe coranique de la mystérieuse créature « la jument Bouraq », le fameux cheval ailé :

> *« 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.).»*[1]

Par-dessus tous les mythes et légendes qu'as-Sabbah encourageait discrètement, le vieil Imam prétendait aussi qu'il était l'unique personne sur terre à qui Dieu aurait donné les clés du Paradis. Ce qui signifie qu'il se considérait comme l'homme le plus puissant et le plus important au monde. Tengour exprime cette folie de grandeur dans plusieurs passages, parlant du caractère prétentieux de son héros. Mais il insiste beaucoup plus sur son génie de guerrier féroce, doué particulièrement dans l'art de la manipulation.

C'est d'ailleurs, à cause des assassinats planifiés par Hassan, qu'est né dans l'histoire de l'extrémisme musulman, ce qu'on appelle aujourd'hui : « les attentats-

[1] Joseph Hammer Purgstall, *L'histoire de l'ordre des Assassins,* op. cit., p.72
2 Ibrid
.

suicides », dont les pions de réalisations sont appelés : « fida'i », ce concept fut utilisé par la suite dans certaines révolutions arabes anticolonialistes, telle que la guerre de l'indépendance de l'Algérie, et continue à être adopté, aujourd'hui encore, par pas mal d'organisations terroristes contemporaines.

Des siècles après, les héritiers spirituels de l'idéologie meurtrière d'as-Sabbah, partout dans le monde, notamment dans le territoire arabo-musulman, choisissent de s'ordonner secrètement, suivant le modèle des Assassins. Ils se renforcent et étudient leurs terrains d'attaque avant de commencer à propager leurs pensées extrémistes, au moment voulu, quand ils se sentiront plus forts et près à apparaitre en public, pour défier les systèmes politiques et les traditions socioreligieuses de leurs pays.

Ce paradigme s'illustre aussi dans *Le Vieux de la montagne* de Habib Tengour, à travers une dualité temporelle et contextuelle impressionnante entre les deux cadres spatiotemporels de son récit. Nous analysons les formes et les figures des dualités textuelles, dans la deuxième partie du chapitre, à travers, notamment, la distinction des éléments des deux contextes historiques de fond.[1]

Dans ce premier chapitre, il était question de montrer les racines et la genèse de la pensée fanatique en Algérie à travers l'exemple de la secte des Assassins de la Perse Médiévale. L'auteur se sert dans *Le Vieux de la montagne*, du prétexte narratif de la Perse médiévale, comme support de réflexion sur la question de l'intégrisme politico-religieux en expliquant indirectement l'influence du modèle de l'Etat islamique iranien sur la société algérienne des années 70-80.

Par ailleurs, de par son regard croisé de sociologue et de poète. Tengour offre dans ce récit les clés de la compréhension sociologique du phénomène du terrorisme. Il en démontre crescendo les étapes de la construction de l'idéologie fondatrice du mythe moderne du djihad islamique, à la lumière du mythe littéraire et historique de la secte des Assassins.

[1] - nous effectuons cette analyse dans le 2 -ème chapitre de la première partie

1. Genèse du fanatisme dans Le Vieux de la montagne, ou quand la Perse veut dire l'Algérie

Il explique d'abord, comment l'endoctrinement et la manipulation des esprits vulnérables et fragiles qui ne sont pas armés de raison ni de science, conduit aveuglement à commettre des crimes sociaux impardonnables. Sur ce point, l'auteur insiste sur le génie destructeur des cerveaux des grands Imams ou « Emirs » face à la naïveté aberrante de ceux qui les suivent et qui croient à leurs discours mensongers. Pour cela, il se sert des exemples des figures historiques de Hassan as-Sabbah, l'ancêtre de la secte des Assassins, ses disciples et ses « fida'i ».

En outre, Tengour conteste la passive attitude des artistes et des intellectuels qui voient leurs sociétés sombrer dans l'archaïsme exterminateur des fanatiques, sans essayer de sauver les cerveaux, par des idées constructrices. Le texte exprime à ce sujet, une vision du monde catégorique de l'auteur qui, non seulement, il discrimine la lassitude des intellectuels de son temps, mais il leur attribue, aussi, à cause de leurs silences néfastes, une grande part de responsabilité dans la dégradation de l'Etat général du pays.

D'un autre côté, Tengour accuse également l'opportunisme de certains hommes politiques de son pays, qui se sont retrouvés contraints de mener une guerre contre les groupes terroristes, qui apparaissaient comme des fantômes au début, mais qui sont en fait, des fantômes dangereux et quelque fois fous[1], car ils sont prêts à tout. Ceux que plaint l'auteur vraimentsont en fait les gens du peuple, qui se retrouve entre le marteau des terroristes et l'enclume des hommes de l'Etat, en train d'encaisser entièrement toutes les conséquences de leur conflit.

Dans *Le Vieux de la montagne,* Tengour donne certes une grande valeur à l'aspect documentaire de sonécriture mais à la fin, il fait triompher la fiction grâce à laquelle il exprime sa vision du monde concernant sa réalité contextuelle actuelle. Dans ce texte, il s'agit d'expliquer que l'idéologie fanatique extrémiste était belle et bien importée de l'Orientmusulman, notamment à partir du premier exemple de l'État islamique contemporain de l'Iran actuel, inspiré bien en grande partie de l'ancien modèle des Assassins de la Persemédiévale.

[1] nous faisons référenceici, à l'hypothèse fictive qui stimule dans le récit la folie des Assassins, entre autre terroristes, et comment socialement, cette folie justifie les aberrations de leurs actes criminels.

1. Genèse du fanatisme dans Le Vieux de la montagne, ou quand la Perse veut dire l'Algérie

Tengour poursuit ce jeu d'entrelacement de la fiction avec la réalité dans d'autres textes qui expriment d'autres réalités algériennes importantes, tel que la mouvance de la pensée marxiste et communiste et son rapport à l'émergence de la pensée fanatique dans *Sultan Galièv.*

Chapitre II :
La révolution bolchevique dans *Sultan Galièv* : une genèse d'un communisme algérien.

2. La révolution bolchevique dans Sultan Galièv : une genèse d'un communisme algérien.

Le présent chapitre sera consacré à l'analyse de *Sultan Galièv*[1], le deuxième texte de Tengour (dans l'ordre de la publication). Ce texte poétique, portant sur la vie d'un personnage référentiel singulier, raconte un épisode marquant d'une période décisive dans l'histoire de la Russie communiste. Il met en exergue le parcours militant de l'un des tatars les plus influents dans la révolution bolchévique.

Après un premier texte évoquant la Perse Médiévale et ses célèbres personnages historiques, Tengour nous fait découvrir dans *Sultan Galièv*, un pan de l'histoire, qui, faisant partie de la minorité russo-tatare musulmane, qui se trouve occulté et ignoré dans les ouvrages de l'histoire. Le personnage révolté de Mir Sayed Sultan Galièv représente, en effet, tous les musulmans tatars adhérents au sein du Parti communiste russe et il met en valeur, à travers son propre parcours militant, le rôle révolutionnaire efficace de ses compatriotes, malgré leur nombre limité, par rapport aux militants russes.

Nous nous intéressons dans ce chapitre, d'abord, à l'étude de la représentation du cadre historique russo-tatare, dans la période des années 20-30, qui fut une période de grands changements historiques. C'est à ce moment-là que le système politique communiste commençait réellement à s'installer un peu partout dans le monde, notamment en Russie, sous le régime de Staline et de Lénine. *Sultan Galièv* représentece cadre historique important en mettant en valeur le personnage de Mir Sayed Sultan Galièv, ce « méconnu de l'histoire », au même titre que Staline et Lénine.

Il est question également dans ce texte d'expliquer comment le fondement historique et documentaire renvoie indirectement à la réalité référentielle du contexte réel de l'auteur.

[1] Habib Tengour, *Sultan Galièv ou la Rupture des Stocks, Cahiers, 1972/1977*, Paris, Edition Sindbad. 1985.

I- Genèse d'écriture entre documentation historique et fiction littéraire

Sultan Galièv était l'un des premiers livres de prose de Habib Tengour, il a été écrit entre 1977 et 1983, mais il n'a vu le jour qu'en 1985, après la première édition de *Le Vieux de la montagne* en 1983. La période de son écriture était particulièrement inspirée par les débats idéologiques et politiques du communisme et du marxisme, qui se manifestent entre autres dans le texte, à travers surtout, le parcours des principaux actants historiques russes et tatares qui ont participé à installer le système communiste dans l'union soviétique[1].

C'est sur la base d'éléments historiques récoltés grâce à un long travail de documentation et d'inspiration, que l'auteur construit son récit. D'ailleurs il considère que les investigations et les recherches historiques sur les sujets de ses récits, sont très importantes avant d'entamer l'écriture de ses textes référentiels. Tel qu'il le déclare dans cet extrait d'entretien, où il parle justement de la préparation de son écriture de *Sultan Galièv* : *« Je me suis livré à tout un travail d'investigation, vérifiant les différentes éditions, comparant les textes, etc. »*[2]

En effet, le texte se référencie à des sources historiques qui argumentent de près les faits racontés. L'auteur sollicite entre autres des ouvrages d'histoire et mêmes des biographies et des autobiographies, qu'il insère implicitement et explicitement dans sa fiction historique, en les évoquant dans les dialogues des personnages ou à travers des passages de commentaire du narrateur.

Tengour confirme aussi, dans la suite de cet entretien, que le sort de son texte avait changé plusieurs fois, avant qu'il entame réellement son écriture. D'abord, il était question d'écrire l'histoire d'Ibn Khaldoun ou de Gengis Khan[3]. Mais l'écrit

[1] Le roman cite plusieurs personnages historiques, faisant partie du groupes politique de Staline, ou de celui de Galièv, nous les analyserons plus bas.

[2] Yelles Mourad (éd.). *Habib Tengour, l'Arc et la lyre*. Edition Casbah. Alger. 2006. P 28

[3] En fait, *Sultan Galièv* fait également allusion au personnage historique et mythique de Gengis Khan, à travers l'évocation du passé des tatars et leurs origines qui remontent aux Mongols avant leur conversion à l'Islam. Nous analyserons ce point dans la suite du chapitre.

était dédié, à la fin, à une autre figure militante, après la surprenante découverte historique du personnage référentiel Mir Sayed Sultan Galièv. L'auteur était en réalité fasciné par l'image de ce tatar de confession musulmane qui a osé s'opposer au système politique de Staline pour défendre les intérêts de son pays et deson peuple colonisé et il représente dans le texte, une figure militante emblématique qui aurait pu être[1] celle d'un algérien engagé face aux systèmes totalitaires taris de lacolonisation.

Dans ce passage, l'auteur explique comment son texte *Sultan Galièv* garde l'ombre du premier personnage qui allait animer les faits de son récit :

> *« À une époque, j'ai voulu écrire sur Ibn Khaldoun, dans Sultan Galiev, je devais traiter d'Ibn Khaldoun, et puis finalement, j'ai renoncé ; il y a un petit passage, tout de même, qui rappelle que dans les notes que Galiev avait prises, il s'intéressait à cette figure. »*[2]

Ici l'auteur explique comment il transmet son intérêt du personnage Ibn Khaldoun à son protagoniste principal Sultan Galièv, qui évoque dans un songe historique nostalgique, la légendaire rencontre entre Tamerlan et Ibn Khaldoun. Qui représente l'un des détails importants que Galiev, le personnage fictif compte raconter dans son récit historique sur ces ancêtres Mongols[3].

En plus de cette fascination historique, ce qui a aussi motivé l'écriture de *Sultan Galièv*, est en fait la singularité du caractère de son protagoniste militant, par rapport à son parcours exceptionnel en tant que révolutionnaire, issu d'une minorité opprimée, dont le combat de vie était avant tout idéologique. D'ailleurs ce protagoniste illustre toutes les contradictions idéologiques et émotionnelles qui peuvent être assumées par un militant de guerre ayant comme unique arme,

[1] Nous faisons référence ici, aux auto-projections de l'auteur et des éléments de sa réalité, dans la peau de ses personnages, ou le contraire, la projection de ses personnages dans son contexte réel.

[2] Hervé Sanson, *Entretien avec Habib Tengour, la trace et l'écho, une écriture en chemin*, op. cit., p.200.

[3] Nous reviendrons plus bas sur l'analyse des traces historiques des Mongols dans le texte.

l'affrontement d'idées inspirées de deux courants de pensées différents, la religion et la politique.

Le rapport de l'histoire à la fiction, apparait dans ce récit de Tengour à travers une composition postmoderne du cadre spatiotemporel et le cadre littéraire de sa représentation. Par exemple l'insertion du lecteur dans l'époque historique des protagonistes référentiels, se fait à l'aide des argumentations critiques du narrateur, autour de leurs convictions des idéologies dominantes de leurs époques, constituant ainsi des thèmes littéraires forgés de croyances idéologiques.

1- L'idéologie comme thème littéraire :

L'idéologie occupe une place très importante dans les récits de fiction historique, elle est le miroir des sociétés et des époques représentées. D'ailleurs à ce sujet, Tengour défend implicitement la thèse qui avance que l'idéologie est une arme très puissante pour manipuler et changer le destin de l'humanité et même redessiner le flot de l'histoire.

Plus concrètement, les influences idéologiques de l'auteur se manifestent dans le texte à travers les idées du communisme et du marxisme et ces deux concepts, représentent en fait, les deux faces d'un même sujet historique et littéraire. Cependant, bien qu'ils soient liés, l'auteur fait clairement la distinction entre eux ; il représente le marxisme comme idéologie philosophique et le communisme comme système politique.

L'analyse de ces deux notions est faite, dans le texte, à travers un regard critique, posé sur les formes d'incarnations de leurs aspects théoriques dans deux sociétés contemporaines de deux périodes historiques éloignées ; la société tatare des années vingt et trente et la société algérienne des années soixante-dix et quatre-vingt.

A ce propos, puisque nous partons du texte, nous analysons d'abord la représentation de l'idéologie communiste à l'étranger, à travers l'exemple de la Russie, où s'est concrétisé politiquement et théoriquement les concepts des pensées marxistes et communistes. Pour cela, il faut aussi parcourir brièvement, les définitions des fondements philosophiques représentant le cadre idéologique de l'histoire littéraire, afin de montrer leurs influences sur les protagonistes historiques.

1-1- Marxisme et communisme, complémentarité et points de divergence

La philosophie marxiste trouve dans la littérature un terrain fertile pour développer et répandre ses pensées à travers des exemples de sociétés réelles. Les théories sociologiques postulant en amant que la littérature est une forme miniaturée de la réalité, dont elle reflète une image travaillée par la fiction, admettent d'emblée que les éléments d'application de l'idéologie marxiste sur les catégories et les classes sociales sont présents par allégorie dans l'écriture.

En ce qui concerne ces rapports allégoriques de la réalité et de la littérature, la critique Gisèle Sapiro s'interroge dans son livre, *La sociologie de la littérature,* si c'est la littérature qui est à l'image de la société ? Ou si c'est la société qui se reflète à travers la littérature ? Ces deux formulations posent en fait, la problématique centrale des théories marxistes de la sociologie littéraire, qui insiste sur l'importance du projet idéologique du texte, notamment la vision du monde de l'auteur.

Dans la citation suivante, Sapiro expose les principales interrogations des théoriciens marxistes de la littérature :

> *« Faut-il voir dans la littérature un simple reflet du monde social, comme le revendique la littérature réaliste, ou l'expression d'une idéologie que véhicule la vision du monde ? Cette vision du monde est-elle la manifestation de la conscience collective de la classe dominante ou fait-elle écho aux contradictions qui travaillent les rapports sociaux de production ? Tel est le type de questions abordées par les théoriciens marxistes. »*[1]

Sapiro élabore dans ce contexte une « approche relationnelle » qui résume maintes théories sociologiques et qui revalorise notamment le projet idéologique dans les textes littéraires réalistes. Cette approche relationnelle remet en question, le

[1] Gisèle Sapiro, *La sociologie de la littérature*, Paris, Editions la Découverte, 2014, p.20.

rapport de la littérature à la réalité en commençant par « les théories du reflet » et « du texte littéraire comme produit social ».

La critique marxiste de la littérature emprunte depuis Lukacs, Macherey et Goldmann de nouvelles voies de réflexion, il est question dans la critique moderne de mettre en valeur le projet idéologique du texte plutôt que toute la réalité qu'il pourrait refléter. Ce qui représente un point de réflexion nodal dans *Sultan Galièv* étant donné que son récit est très ancré dans les références idéologiques de son contexte de création, qu'il représente dans la narration à travers une écriture poétiqueplus fictive que réaliste.

A ce sujet le théoricien Pierre Zima pense également, que le texte littéraire exprime l'idéologie dominante de la société qu'il représente d'une manière spontanée, mais il l'exprime à travers la vision du monde de son écrivain. L'auteur apporte en effet sa lecture à la réalité, il dit ce qu'il pense d'une telle ou telle situation réelle, il tente d'expliquer les choses qui l'intriguent personnellement et essaye parfois, de comprendre la réalité, au même temps et au même niveau que son lecteur.

Zima met l'accent également, dans la citation suivante, sur l'idée que le texte est à l'image de sa société, il n'exprime pas une idéologie cohérente, il reflète plutôt les contradictions existantes entre les différentes idéologies de son temps :

«Loin d'exprimer une idéologie cohérente (celle de la bourgeoisie par exemple), le texte révèle, malgré lui et malgré les intentions de l'auteur, les contradictions idéologiques qu'il est impossible de résoudre dans la réalité sociale.»[1]

En effet, *Sultan Galièv* de Tengour, révèle les contradictions idéologiques de la période historique qu'il représente, notamment l'opposition de la pensée communiste aux valeurs de l'islam. Même en ce qui concerne le communisme et le marxisme, qui représente des points de vue théorique, philosophique et politique, les deux revers d'une même idéologie.

A ce sujet, en analysant les actes et les positions du protagoniste principal, nous tenterons d'expliquer les points de complémentarités et de divergences du

[1]Pierre Zima. *Pour une sociologie de la littérature*. Editions l'Harmattan. 2000. p 42.

marxisme et du communisme à travers les idées et les positions des personnages militants, qui y croient.

Les idées, que l'on trouve chez les personnages de *Sultan Galièv*, sont justement celles prônées et véhiculées dans les écrits du philosophe allemand Karl Marx, d'un côté, et d'un certain nationalisme islamiste d'un autre. Selon Marx, les richesses du monde sont au profit d'une minorité capitaliste héritière de l'ancienne féodalité, en dépit d'une grande majorité ouvrière pauvre exploitée, spoliée et privée de tous ses droits sociopolitiques et économiques. Tel qu'il est exprimé dans la citation suivante, qui illustre l'une des notions les plus importantes dans la pensée marxiste « la lutte des classes sociales » :

> *« Marx a déclaré que « l'histoire de toute société existante jusqu'à présent est l'histoire de lutte de classes », quelque chose qui, selon lui se produisait entre la bourgeoisie (les quelques élus de la classe supérieure et la classe moyenne supérieure) qui contrôlait alors la société et le prolétariat (la classe masse) qui peignait à tout produire, mais qui n'avait aucun contrôle politique. »*[1]

La différence entre le marxisme et le communisme est à la fois, conceptuelle et formelle. Théoriquement, le marxisme se base sur une philosophie qui cherche à abolir toutes les formes de la propriété privée, à effacer « le Moi » au profit d'une collectivité sociale qui partage absolument tout et dont tous les individus de toutes les catégories sociales partagent les mêmes intérêts socio-économiques. De plus, le marxisme manifeste une position de haine et d'opposition à l'égard de toutes les convictions et les pratiques religieuses ; il favorise surtout la pensée laïque et athée.

Contrairement au marxisme, le communisme, quant à lui, s'avère être un courant idéologique économique et politique, plus au moins, tolérant aux cultes

[1]Tobias Lanslor, Willem Brownstok, Martin Bakers. *Histoire du communisme et du marxisme-léninisme: Des débuts au déclin*. In:
URL :https://books.google.dz/books?id=2x8rEAAAQBAJ&printsec=frontcover&dq=communisme+et+marxisme&hl=fr&sa=X&redir_esc=y#v=onepage&q=communisme%20et%20marxisme&f=false. Consulté le 20-03-2022.

religieux et les initiatives individuelles qui émanent du groupe et se distingue des collectivités. En tant que système politique, ce mouvement est salué par beaucoup de pays, dans le monde, entre autres les deux grandes puissances économiques et politiques à l'époque contemporaine, la Chine et l'ancienne URSS, comme le souligne l'historien Tobias Lanslor, dans la citation suivante :

« En 1985, un tiers de la population mondiale vivait sous un système de gouvernement marxiste-léniniste sous une forme ou une autre. »[1]

La philosophie marxiste pose en réalité deux grandes problématiques, la première concerne, l'abolition de la propriété privée et l'installation de la propriété commune, grâce à laquelle toutes les catégories sociales auraient les mêmes chances de toucher aux fortunes communes du pays. Chose qui a gravement irrité les classes bourgeoises, car le partage égalitaire des biens entre les individus d'une même société signifie, la disparition de leurs biens, donc de leurs pouvoirs.

Mais la deuxième grande problématique de la pensée marxiste est bien le rapport du pouvoir politique et de la vie sociale avec les croyances et les pratiques religieuses, puisqu'à la base, la pensée marxiste favorise le laïcisme, voir même l'athéisme. Ce qui s'opposait à l'influence idéologique abusive de l'Eglise, dans les sociétés européennes qui accordaient beaucoup d'importance aux paroles des hommes de religion « corrompus » et parfois même, manipulés par les hommes du pouvoir.

Dans les pays musulmans, la contradiction entre la pensée marxiste et la religion est plus visible encore, à causes des situations conflictuelles qu'engendrent ces deux systèmes de pensées. En effet, tandis que le marxisme appelle à la séparation radicale de la vie sociale et économique de toutes les formes des pratiques religieuses apparentes et même subtiles, l'islam est une religion qui a son mot à dire concernant tous les domaines de la vie, y compris la gestion du système politique et économique.

[1]Tobias Lanslor , Willem Brownstok, Martin Bakers, *Histoire du communisme et du marxisme-léninisme: Des débuts au déclin. Op. cit.*

Intelligiblement, le texte de *Sultan Galièv* pose cette problématique au cœur de son récit. L'auteur discute à travers les idées et les positions de son personnage principal la question d'une potentielle compatibilité du communisme et de la religion islamique. L'ambition de concilier ces deux courants opposés, s'est concrétisée à travers le mouvement du « sultangalièvisme »[1], qui a fait preuve d'un grand échec, mais qui reste tout de même un imminent exemple de compromis politico-social du communisme avec l'islam.

Le récit illustre un certain parallélisme dans la représentation des idées marxistes à travers le communisme de Lénine et Staline d'un côté, et le sultangaliévisme de Mir Sayed d'un autre. Nous trouvons également, dans le récit, une terminologie liée à l'idéologie marxiste qui se manifeste à travers l'histoire racontée et son esthétique littéraire, dont il est important de présenter quelques définitions.

De même, l'analyse de ce parallélisme idéologique est nécessaire aussi pour comprendre l'influence des ouvrages communistes de Marx et Engels sur le Parti, qui s'en servaient comme manifestes pour Staline par exemple, et qui sont considérée pour Galiév comme un fond d'inspiration politique :

> *« Le Parti, bien sûr. Mais à quoi servait-il au juste ? Staline le savait bien. Savait-il seulement que le chef-d'œuvre de Marx et Engels reste leur extraordinaire amitié ! » S G. p 27*

Dans la précédente citation, par exemple, le narrateur évoque la référence de Staline et de son Parti à Marx et Engels. En effet, le texte montre une certaine vénération à l'égard de ces amis philosophes, qui ont créé les fondements de l'une des plus importantes philosophies de l'époque moderne et dont le « chef-d'œuvre » marxiste, continue à influencer les nations occidentales contemporaines.

[1] C'est le mouvement nationaliste créé par Galièv, qui était à l'origine de son conflit avec Staline. Malgré son échec en Tatarestan, ce mouvement a inspiré beaucoup de pays colonisé dans leurs révoltes libératrices.

1-2- Notions marxistes

Le récit de *Sultan Galièv* met en scène un ensemble de notions théoriques et philosophiques très importantes, qui sont liées à la philosophie marxiste et les idées communistes, dont parlent couramment les personnages. Il s'agit notamment des notions du capitalisme et du socialisme.

1-2-1- Le capitalisme : D'un point de vue marxiste, le capitalisme est un système économique dans lequel, les minorités bourgeoises et riches, contrôlent et manipulent les biens de la société en fonction de leurs propres intérêts. Mais de l'autre côté, d'un point de vue capitaliste c'est la philosophie des gens qui travaillent individuellement, en investissant leurs fortunes personnelles afin de développer l'économie de leur société et s'enrichir aussi grâce à leurs efforts personnels.

Ce courant présente pour les marxistes, un système d'exploitation d'une classe sociale ouvrière par une classe sociale bourgeoise minoritaire, insensible aux maux de la société. Mais pour certaines catégories sociales, il est un modèle économique qui met en valeur les compétences individuelles et renforce l'envie de travailler plus et mieux afin d'exceller dans son domaine. Contrairement au système communiste, qui étouffe les initiatives individuelles en les noyant dans des collectivités sans âme qu'on prétend homogénéiser.[1]

1-2-2- Le socialisme : Contrairement au capitalisme, le socialisme est un système socio-économique qui vise à abolir l'individualisme et à effacer les classes sociales. Cette pensée favorise l'appropriation des entreprises privées par la collectivité, en plus de la justice sociale et l'égalité des chances entre toutes les tranches sociales. Le socialisme consiste aussi, à aider les plus pauvres jusqu'à ce qu'ils cessent d'être diminues.

Les personnages de Tengour dans *Sultan Galièv* considèrent que le socialisme est le projet le plus important à réaliser parmi tous les concepts du communisme, car c'est grâce au socialisme qu'ils vont pouvoir reconstruire la société à l'aide de

[1]La sociologie de la littérature pose également cette problématique de l'individualité et de la collectivité, on y reviendra plus bas !

nouveaux outils de travail et de réflexion, à l'exemple de ce mini-dialogue qui évoque la nécessité de la reconstruction du socialisme:

«- Nous devons construire le socialisme.
-Là, l'admirable trouvaille !
Détestation d'une assise, le refrain sournois.» S G. p 27

1-2-3- Classes sociales : Marx distingue plusieurs catégories sociales, dont deux classes importantes, une classe ouvrière (de prolétariat) dominée et exploitée et une classe bourgeoise (capitaliste) oppressante et dominante.

D'après la théorie marxiste concernant l'ordre et la hiérarchie des classes sociales, la classe capitaliste représentée par la bourgeoisie, crée elle-même les moyens de sa destruction et renforce, à cause de sa dure oppression, les mains des ouvriers prolétaires qui porteront ses armes. A chaque fois que la classe bourgeoise arrive au pouvoir, elle réduit les rapports du travail aux valeurs d'échange économique purement matérialiste, qui ne tarde de se transformer aux rapports d'exploitation.[1]

1-2-4- Le prolétariat : Prolétariat vient du latin *prolétarius,* qui désigne la classe sociale des romains, pauvres et diminue. D'après le classement de Marx, le prolétariat est la classe de travailleurs industriel exploitée par la classe capitaliste, dont les membres sont contraints de travailler dans des conditions extrêmement difficiles en échange d'un salaire minable.

1-2-5- La bourgeoisie : La bourgeoisie c'est la classe sociale qui possède des propriétés privées et qui développe sa fortune grâce à l'industrialisation. C'est en fait la classe dirigeante et dominante dans un système capitaliste.[2]

Ces brèves définitions idéologiques introduisent indirectement le contexte historique qui était à l'origine de l'écriture du texte de *Sultan Galièv*. Elles résument

[1] Marx et Engels. *Manifeste du Parti communiste*. Editions Flammarion Le monde. Paris. 2010. P 27.

[2] Nous avons synthétisé les définitions de ces concepts marxistes à partir du manifeste de Marx et Engels, précédemment cité.

la terminologie idéologique et philosophique qui a été utilisé par le narrateur et les personnages du texte, et illustrent indirectement les inspirations historiques du texte.

1-3- Contexte idéologique et influences :

Dans les années soixante-dix, quatre-vingts, l'Algérie était confrontée à de nouvelles idéologies, dont la plupart sont importées directement ou indirectement de l'étranger. La plupart de ses nouvelles pensées philosophiques et politiques étaient principalement véhiculées à travers les enseignants coopérants[11] de différentes nationalités arabes et autres, qui avaient été invités par les autorités algériennes pour enseigner dans les universités du pays, nouvellement avant construites après l'indépendance, telle que l'université de Constantine, où l'auteur avait enseigné dans les années soixante-dix, dans le premier département de sociologie de la faculté des lettres.

Tengour considère cette époque comme un épisode rebelle de l'histoire de l'Algérie, à cause de ses importantes transformations sociales auxquelles il était confronté, au même titre que la majorité des intellectuels de son pays. A ce moment-là des discours liés à la question du choix de la langue, à l'appartenance au monde arabo-musulman et au rêve occidental ont émergé au cœur d'une jeunesse algérienne en quête de repères.[2]

Les intellectuels algériens, qu'ils soient arabophones ou francophones, animaient timidement, la scène culturelle du pays, touchés par des crises socio-culturelles et économiques. Ils étaient surtout tourmentés par la censure qui étouffait leurs libres voix d'intellectuels. La plupart d'entre eux, souffrant de tourments identitaires, engendrées par les longues années de colonisation, étaient branchés sur des idéologies étrangères inspirées ou de l'Orient arabo-musulman ou de l'Occident. Ces dernières sont représentées sur la scène socio-politique algérienne par deux camps contradictoires qui se disputaient l'influence des cerveaux de l'intelligentsia algérienne.

[1] Lire avec fruit, à ce sujet, le livre de François Burgat. *Comprendre l'islam politique, une trajectoire derecherche sur l'altérité islamiste (1973-2016)*. Editions Hibr. Algérie. 2017.

[2] Nous verrons après comment le texte traite indirectement toutes ses questions.

L'Algérie de cette époque (années 70-80) a assisté à une génération qui se caractérisait par une grande conscience politique, ces intellectuels assumaient une très grande responsabilité envers leur pays et son évolution sur tous les plans. Toutefois, l'élite du pays, se partageait entre réformistes rigoureux (conservateurs) etouverts d'esprit (libéraux), tolérants et réceptifs aux nouveaux changements. Mais, d'après l'auteur, l'objectif commun des deux camps était le développement du pays.

Le récit de *Sultan Galièv* de Habib Tengour incarne les intellectuels actifs politiquement et conscients de l'importance de l'évolution de leurs pays à travers son personnage héroïque Mir Sayed et ses compagnons. En effet, ces personnages reflètent, à travers leurs pensées et leurs dialogues, la vision de l'auteur qui considère que, parler du politique est un devoir, d'abord en tant que citoyen algérien soucieux du changement positif de son pays et ensuite en tant qu'écrivain qui a une responsabilité particulière envers ses concitoyens. Il exprime ce point de vue, dans cette citation extraite d'un entretien avec Mourad Yelles :

> *« La question du politique et de l'histoire est évidemment inévitable pour tout écrivain. En tant que citoyen, vivant dans la durée, dans le cadre d'un système social donné, avec des institutions, je suis nécessairement impliqué par une histoire ! Si je le suis peut-être plus, c'est que j'appartiens à une génération qui a vécu précisément pour changer l'Histoire. Entamer une lutte de libération nationale, c'est déjà vouloir modifier un processus historique. Tout enfant, nous avions en tête de passer d'une société coloniale à une société indépendante. »*[1]

L'auteur évoque ici la transformation de l'histoire de l'Algérie, après la décolonisation du pays. Il considère les jeunes de sa génération comme témoins de cette phase de transition du pays de la colonisation à la libération. C'était en réalité, une période couronnée d'espoir, mais qui s'est malheureusement transformée avec le temps, à un lourd désespoir en enchainant, de crise en crise, les déceptions socio-politiques.

[1] Mourad Yelles, *Habib Tengour, l'arc et la lyre*. op. cit., p.25.

Tengour confirme aussi, que l'écriture de *Sultan Galièv*, correspond à sa période estudiantine et à ses premières découvertes des courants idéologiques de son temps :

> *« Sultan Galièv, par exemple, correspond à ma période estudiantine, avec la découverte du mouvement marxiste.*
> *En tant qu'étudiants, nous étions tous plus ou moins « travaillés » par le marxisme. »*[1]

En tant que philosophie sociétale, le marxisme représentait pour l'auteur, un modèle de pensée à imiter pour affronter les crises du post-colonialisme, construire un projet social et sortir du sous-développement. Mais malheureusement, ce projet n'a jamais vu le jour dans la réalité. A ce propos, l'auteur exprime sa déception dans la citation suivante :

> *« Depuis l'indépendance jusqu'à la mort de Boumedienne, il y en avait un. Bon ou mauvais, on peut toujours en discuter, mais le fait est qu'il y en avait un. L'objectif était de sortir du sous-développement à l'horizon 80. Ma génération s'est mobilisée autour de ce projet. »*[2]

Le projet sociopolitique dont parle Tengour ici, correspond aussi, dans le texte au projet du personnage historique Galièv, qui aspire en fait à la décolonisation et la reconstruction d'une nation tatare libre et plus ouverte sur l'Autre. Pour Galièv, il s'agit évidemment de la Tatarie opprimée par la Russie et pour Tengour, ce souci concerne sa patrie l'Algérie, qui souffrait toujours, une vingtaine d'année après l'indépendance, du sous-développement et des séquelles de la colonisation.

Galièv quant à lui *« rêvait de former un bataillon tatar pour aller se battre en Crimée. » (S G. p 49)*, il voulait prouver aux russes son dévouement à leurs causes, en participant à leur guerre. Mais tout en restant fidèle à son projet anticolonialiste qui vise à libérer son peuple tatar du joug de l'oppression russe. Le narrateur illustre cette idée dans la citation suivante :

[1] Mourad Yelles, *Habib Tengour, l'arc et la lyre*. op. cit., p.27.

[2] Ibid. p.41.

« Galièv n'hésita pas un instant. Sa valise était prête.
Il rentra à Kazan et s'engagea.
Galièv n'avait d'autres projets que la participation de son peuple triomphe du communisme, la pierre de l'édifice ! » S G. p 49

2- Galièv, traces biographiques et autobiographiques fictionnelles

La biographie est au croisement des genres historiques et littéraires, c'est un récit de vie d'un personnage référentiel, basé sur des faits réels. Le critique littéraire Alexandre Gefen considère la biographie comme un genre faussement simple et le définit ainsi :

> *« Genre faussement simple, la biographie est située au carrefour des représentations de la vie humaine ; elle offre un champ où se confrontent les paradigmes et les compétences déployés par les sciences humaines, la spiritualité profane ou sacrée et les formes de connaissance symboliques propres à la littérature. »*[1]

L'écriture d'une biographie sous-entend la présence d'une fascination de la part de l'écrivain, qui trouve quelque part dans la vie du biographié, un objet d'attirance. C'est aussi une exaltation d'un autre Moi sublimé qui vise à montrer ce que le personnage en question a de plus génial et de plus particulier afin de justifier le privilège qui lui a été offert en racontant sa vie. L'auteur de la biographie fait donc un travail d'interprétation à partir des lectures personnelles subjectives des rapports de sa figure décrite avec son contexte sociohistorique.

A ce propos, Robert Dion évoque dans son article *« Biographie et fiction »*, le rôle de la fiction dans les écrits biographiques, tel qu'il l'exprime dans la citation suivante:

[1]Alexandre Gefen. *Le récit biographique, à la croisée de l'histoire et de la fiction. L'écriture de l'histoire: Histoire et fiction dans les littératures modernes (France, Europe, monde arabe)*. Editions L'Harmattan, Paris. 2005. p.59.

« De manière plus radicale, la fiction se voit également assimilée par plusieurs à toute interprétation de la matière biographique, voire à toute mise en récit. »[1]

En effet, la représentation du personnage Sultan Galièv est fortement inspirée chez Habib Tengour des éléments biographiques, autobiographiques et historiques. Mais puisque les chroniques de l'histoire russe n'indiquent pas beaucoup de détails sur la vie du personnage et sur son parcours, le texte littéraire de Tengour recréé certaines situations et détails en y rajoutant des éléments de fiction.

Ce qui conçois un autre sous-genre entre la biographie et la fiction : la biofiction, dont le récit s'inspire des faits historiques réels contestés dans le texte parleurs dates et leurs contextes. Mais les détails psychologiques du personnage s'élaborent dans l'imaginaire de l'auteur, à partir des éléments réels inspirés de la vie de son protagoniste biographié.

La biofiction est développe des définitions détaillé une biographie fictionnalisée, dont le caractère le plus important est l'invention d'autres détails non réels de la vie du personnage. C'est unchoix narratif qui présente bien le personnage historique héroïque du récit de Tengour, à partir d'un point de vue poétique.

A travers la biographie historique du personnage principal Sultan Galièv, l'auteur dessine un portrait individuel d'un militant politique singulier, qui se démarque de l'épopée socio-historique tissée autour du militantisme contemporain du peuple tatar au sein de l'URSS et à la lumière de leur passé avec leurs ancêtres mongols.

Parmi les traces biographiques, un livre nous a été particulièrement plus enrichissant dans nos recherches sur le personnage, c'est l'ouvrage des deux historiens Alexandre Bennigsen et Chantal Lemercier-Quelquejay, qui, non seulement, il nous informe sur la vie du militantisme politique du personnage mais

[1] Dion Robert. *Biographie et fiction*. Document Pdf. In file:///C:/Users/hp/Downloads/Biographie_et_fiction.pdf. Consulté le 01/04/2023.
[2] définitions de la biofections citer qui l'inventé

aussi sur sa vie personnelle. Le livre insiste également, sur le fait que Galièv était bel et bien, le père spirituel des révolutions tiers-mondistes et que ses idées révolutionnairescontinuent à retentir jusqu'à nos jours.

Les auteurs du livre *Sultan Galièv, le père de la révolution tiers-mondiste,* expliquent dans l'introduction de leur ouvrage, pourquoi ils considèrent Galièv comme « Le père de la révolution tiers-mondiste », voilà comment ils argumentent :

> *« Sultan Galiev est le père de la révolution tiers-mondiste, parce qu'il a élaboré la doctrine du " communisme national musulman", un socialisme réalisé par les travailleurs musulmans et non imposé par le prolétariat européen, impliquant aussi la décolonisation des territoires occupés par l'ancien empire tsariste. »*[1]

L'historien Xavier Hallez confirme de son coté, dans son commentaire de la célèbre lettre autobiographique de Galièv, que Mir Sayed est vraiment « le père de la révolution tiers-mondiste », et qu'on lui a attribué ce titre, déjà, dans des articles parus dans les années 1950, car il était à cette époque, un exemple inspirateur pour les mouvements révolutionnaires dans les années cinquante:

> *« Mir Said Sultan-Galiev (1892-1940) est la figure la plus connue des révolutionnaires musulmans de Russie. Des articles lui furent consacrés dans les années 1950, à la suite desquels il servit de modèle à un certain nombre d'acteurs des mouvements anticolonialistes et anti-impérialistes en lutte pour l'indépendance. Cette aura lui valut d'être qualifié de « père de la révolution*
>
> *tiers-mondiste » par Alexandre Bennigsen1, auteur d'une première biographie parue en 1986. »*[2]

Hormis le statut du révolutionnaire et du militant politique, le récit de Habib Tengour sur Sultan Galièv, représente certes l'aspect héroïque du personnage, dont parle la citation précédente, mais l'intrigue littéraire du texte, insiste sur le caractère

[1] Beningsen Alexandre. Lemercier-Quelquejay Chantal. *Sultan Galièv, le père de la révolution tiers-mondiste*. Editions Fayard. Paris. 1986.

fictif du protagoniste romanesque, ses ambitions politiques et révolutionnaires, et surtout sa grande sensibilité artistique à travers laquelle, il perçoit la vie poétiquement, en tant qu'amoureux et en tant qu'ami intime aux artistes et poètes de son temps.

Le critique Hédi Abd eljawad, évoque dans la citation suivante, cet aspect de la ressuscitation fictive du personnage de Sultan Galièv, dans le récit de Tengour, en s'y identifiant presque totalement :

> *« En ressuscitant Sultan Galiev, ce bolechévique musulman condamné par Staline pour « déviation nationaliste », et en faisant de lui l'ami des poètes (notamment Essenine), le narrateur transforme l'admiration qui a motivé sa quête du départ en identification totale. »*[3]

Hédi Abd Eljawad évoque également dans la citation précédente un autre point très important dans l'écriture d'Habib Tengour, qui concerne l'auto-identification dans ses propres personnages. En effet le narrateur du récit de Sultan Galièv prend tantôt la position du personnage, et tantôt il emprunte la parole même de l'auteur. D'un point de vue littéraire, ce qui rend cette identification croyable et crédible, est en fait, la stratégie de l'écrivain qui consiste à faire appel à des citations et des fragments biographiques, ainsi que la reprise des passages autobiographiques propres à sa figure historique représentée.

[1] Alexandre Bennigsen et Chantal Lemercier-Quelquejay fournissent en fait, à travers leur livre précédemment cité, la principale référence biographique sur la vie du personnage historique Sultan Galièv. A travers son livre Sultan Galièv, le père de la révolution tiers-mondiste.

[2] Xavier Hallez. Mirsaid Sultan-Galiev, *Essai autobiographique " Qui suis-je ? " : lettre aux membres de la Commission centrale de contrôle avec copie à I. V. Staline et L. D. Trotsky (23/05/1923)*. Slovo, Presses de l'INALCO, 2017, Le discours autobiographique à l'épreuve des pouvoirs Europe - Russie - Eurasie, 47. ffhal-01502355. Consulté le 26-07-2021.

[3] Hédi Abdeljawad. Habib Tengour ou le zappeur surréaliste. in Habib Tengour ou l'ancre et la vague (Ed. Yelles). p 54

2-1- Ecrits biographiques sur Galièv

Tengour considère l'écriture biographique, comme forme de témoignage historique, mais un témoignage subjectif qui révèle le regard des gens proches qui entourent le personnage en question. A propos de Sultan Galièv, ce sont des homme politiques puissants tels que Staline et Trotsky, qui s'expriment sur certains détails de la vie de leur camarade militant communiste Mir Sayed, dont ils critiquent notamment ses positions et ses pratiques politiques.

Dans le récit, le narrateur exprime son point de vue à propos de l'écriture biographique et autobiographique, en évoquant une situation fictionnelle où il est demandé au personnage Galièv de se présenter et de parler de sa vie. C'était quand il était étudiant à l'institut marxiste de Marx et Engels. Le narrateur commente ensuite cette situation dans laquelle il était recommandé de Galièv de rédiger un texte sur soi comme étant un exercice éprouvant qui ne tarde pas de virer, par la suite, grâce au style dérisoire de l'auteur, qui lui permet d'effectuer une romance autobiographique :

> *« Certainement, la biographie est un exercice éprouvant, une nostalgique horreur ; s'abusent ceux qui la romancent.» S G. p 24*

Hormis cette situation estudiantine où il était question de rédaction d'un récit de vie. Le texte présente également des extraits à partir des écrits d'autres personnages historiques qui évoquent politiquement le personnage central du récit. Mir Sayed est cité par exemple par le leader communiste Staline, qui s'exprimait dansun discours politique à propos de l'arrestation de Galièv en 1923, la citation suivanteen est un extrait :

> *« Staline dit : « Oui, effectivement, je l'ai défendu jusqu'à la dernière limite possible. Je considérais, et je considère encore que tel était mon devoir. Mais je l'ai défendu jusqu'à une certaine limite. Et lorsque cette limite a été franchie par Sultan Galièv, je me suis écarté de lui. Dès ce moment, il cessa d'exister pour le Parti. » » S G. p 26*

Dans ce passage, Staline justifie de son côté, les raisons de sa décision d'exclure Galièv, et la limite dont il parlait ici, concerne la construction du

mouvement nationaliste novateur : « le sultangalièvisme, », dont les objectifs et les fondements s'opposent manifestement à ceux du Parti. La citation révèle aussi la nature des rapports entretenus entre Sultan Galièv et Staline, l'homme le plus puissant du Parti communiste russe, cela témoigne de la présence d'un profond conflit qui s'est installé entre eux après une relation de sympathie qui les liait au début de leur rencontre.

L'usage de ce genre de citations biographiques montrent aussi, l'importance de l'apport de la documentation historique dans le texte de Tengour. C'est aussi une sorte de témoignage historique notamment les passages extraits des textes autobiographiques.

2-2- Ecrits autobiographiques de Galièv

Pour contester son arrestation et son exclusion du Parti. Sultan Galièv avait rédigé une longue lettre à l'intention des dirigeants du Parti et il adressait la correspondance, plus particulièrement à Staline. C'est un texte rédigé en prison et qui exprime les sentiments d'amertume, de désolation et de regret éprouvé par Galièv après son exclusion du Parti.

La lettre est en fait considérée comme un précieux écrit autobiographique qui contient beaucoup de traces de la vie de son auteur. Elle représente une pièce à témoin très originale, par rapport à la question de l'exclusion de Galièv. Dans cet écrit, Mir Sayed informe ses destinataires, principalement Staline sur ses motivations politiques, sur son état après l'arrestation et il présente même des excuses et une demande de réintégration au sein du Parti.

Dans cette citation, l'académicien Mathieu Renault nous informe de la date exacte de l'écriture de cette lettre, émise à l'intention des dirigeants de la commission centrale du Parti. Il évoque aussi, la justification de Galièv de son projet nationaliste,

considéré comme un crime qui méritais effectivement l'irradiation du Parti. L'auteur de la citation, illustre également son commentaire de la lettre, avec des extraits du document:

> *« Le 14 août 1924, Sultan Galiev a adressé une lettre de demande de réintégration à la Commission centrale du Parti. S'il juge alors son exclusion*

comme « un acte juste de châtiment », il précise également que son « crime » n'était rien d'autre qu'une « réaction » à un danger plus menaçant, celui de l'expansion du chauvinisme grand-russe. Il récuse par ailleurs toute conception « historiciste » de la révolution en Orient : « le développement de la révolution sur nos marges orientales se déroulera vraisemblablement de manière non linéaire, non pas selon un "projet préétabli", mais par des soubresauts ; pas même suivant des lignes courbes, mais suivant des lignes brisées. Ceci s'explique par le fait que ces régions ont vécu sous le joug écrasant du tsarisme. »[1]

Mathieu Renault explique dans son article *L'idée du communisme musulman : à propos de Mirsaid Sultan Galiev (1892-1940),* les motivations psychiques et les circonstances historiques qui ont poussé Galièv à écrire sa lettre émouvante, par son discours convivial très porté sur le registre sentimental, qui vise à amadouer ses intransigeants récepteurs, notamment staline.

En plus de sa dimension historique et documentaire, Tengour exploite aussi cette lettre dans certains passages de son récit, comme élément d'inspiration fictionnelle, où il est question d'inventer un autre écrit autobiographique, inspirée des détails de la vie de la figure historique réelle :

« Lorsque l'Institut Marx-Engels demanda aux bolcheviks de rédiger leur biographie, ils se retrouvèrent, timides devant une feuille blanche, sans imagination.

Sultan Galièv commença comme les autres :
Je suis né en 1880, mes parents étaient… » S G. p 23

[1] Mathieu Renault, *L'idée du communisme musulman : à propos de Mirsaid Sultan Galiev (1892-1940),* URL : http://revueperiode.net/lidee-du-communisme-musulman-a-propos-de-mirsaid-sultan-galiev-1892-1940/. Consulté le 21-03-2022

Le narrateur fait de l'écriture autobiographique ici, un devoir ou un exercice que Sultan Galièv, l'apprenant du communisme, doit assurer dans une classe de cour à l'institut Marx-Engels[1], qui représente le premier temple du communisme et des théories marxistes.

Dans un autre contexte du récit, le narrateur nous fait comprendre que Galièv avait l'habitude de raconter sa vie par écrit, ou oralement dans des confidences à un inconnu, par exemple, tel qu'il l'exprime dans la citation suivante :

> *« Plus tard à Solovki, il confie à un de ses compagnons qu'il a toujours été obsédé par le fait qu'il faille choisir au lieu de se laisser aller irresponsable comme un miroir. » S G. p 21*

L'auteur insiste dans sa narration des faits réels de la vie de son héros sur les moments douloureux de son arrestation, son emprisonnement et le sentiment de rejet et de l'inachevé qui n'ont pas cessé de le tourmenter psychiquement dans son enfermement et son exil.

Le narrateur remonte même dans son récit de la vie de Galièv à sa période d'enfance et évoque quelques éléments importants qui ont contribué à forger sa personnalité de militant, telle que la fréquentation de l'école islamique:

> *«(de l'école islamiste au Parti bolchevik la même rue décortiquée de ses fantasmes).» S G. p 25*

Dans cette citation par exemple, le narrateur nous informe que Galièv avait fait l'école coranique dans son enfance avec son ami Mukhtarov, avant de devenir, étant adultes les uns des rares membres tatars du Parti bolchévique, partageant ainsi, un chemin de vie singulier.

[1] L'institut Marx-Engels est un institut russe créé sous l'ordre de Lénine et Staline vers la fin de l'année 1920, son objectif principal était de récolter et d'archiver tous les documents en rapport avec le marxisme et le communisme. In :https://www.marxists.org/archive/riazanov/bio/bio02.htm. Consulté le 22-03-2022

C'est donc entre l'islam et la pensée marxiste, que l'idéologie de Galièv s'est renforcé de plus en plus et a créé chez lui, une sorte de polyvalence, sociopolitique et doctrinale paradoxale, accentuée par les dialogues des personnages.

3- La figure de Galièv, du militant historique au héros antagonique

Dans la littérature, un héros est un personnage fictionnel ou référentiel, extraordinaire doté de pouvoirs singuliers qui lui permettent de changer positivement la réalité des choses. C'est un être romanesque fort qui possède un caractère dévoué, qui le rend prêt à sacrifier même sa vie, pour atteindre ses objectifs et transformer le monde autour de lui. En outre, quand il s'agit des héros référentiels et historiques, les romanciers choisissent généralement les célébrités de l'histoire, ils reprennent des figures qui accrochent et de grands noms qui retentissent bien fort dans les imaginaires des lecteurs.

Le cas de la figure historique est particulièrement compliquée, par rapport à la notion du personnage. Pour Philipe Hamon, ce type de protagoniste exigent deux choses importantes de la part du lecteur ; être compris et être reconnu, tel qu'il est expliqué dans la citation suivante du théoricien Vincent Jouve :

> *« Pour Hamon, les personnages historiques demandent simultanément à être compris (à travers la fonction qu'ils assument dans l'économie particulière de chaque œuvre) et reconnus (c'est-à-dire corrélés au monde de la réalité) »*[1]

Cette corrélation au monde réel, se traduit chez Tengour poétiquement, c'est un travail qui est certes élaborée à l'aide de vrais détails mais dont le remaniement littéraire obéit uniquement à la texture interne du récit qui les adopte. Chez notre auteur, il s'agit d'abord du choix de sa figure emblématique qu'il nous fait découvrir à travers la fonction du héros.

[1] Jouve Vincent. *L'effet-personnage dans le roman*. Editions PUF. France.1992

Tengour, considère que le héros de son histoire littéraire représente l'opposée de la figure de Staline. C'est-à-dire que Galièv incarne, dans ce texte, la figure d'un anti-héros[1] qui inverse la fameuse image autoritaire de Staline.

L'anti-héros est défini par les critiques littéraires comme étant un personnage principal qui a exactement les caractéristiques contraires du héros, autrement dit son adversaire mais à qui l'auteur du roman attribue le rôle principal. Il est défini donc ainsi :

« *De ce couple héros-adversaire surgit la figure de l'antihéros. Une figure favorisée, par certains écrivains, pour occuper le statut du personnage principal, autrement dit jouant le rôle du héros* » [1]

En réalité, Staline est célèbre et reconnu dans le monde entier comme un grand chef soviétique communiste, alors que Galièv est historiquement effacé et écrasé, dans sa vie et même après sa mort, par le système socio-politique établi par la tyrannie stalinienne, et le peu d'ouvrages qui en parlent insistent sur sa trahison du parti communiste. A ce propos, l'auteur déclare dans un entretien que ce qui le passionnait dans la figure de Galièv est bel et bien l'image opposée de Staline.

> *« Le hasard a fait que j'ai découvert Sultan Galièv. Ce personnage m'a d'autant plus passionné qu'ils représentait l'opposé d'une autre figure passionnante de cette époque Staline »*[2]

Le fait de s'intéresser aux figures occultées de l'histoire au lieu de raconter l'histoire des personnalités politiques, qui sont censés être connu par les masses des lecteurs, confirment entre autre notre hypothèse de départ, que Habib Tengour, ne cherche pas à retravailler l'histoire dans le sens de la réécriture stricte et fidèle, propre au genre du roman historique. Mais à éclairer plutôt ses visages et ses faits cachés, à l'aide d'un outil imaginaire et à partir d'un point de vue propre à l'auteur, tel qu'il le fait avec son jeu de confrontation des visages célèbres et occultés de l'histoire,

[1] Bentenfif Kheira. *La poétique de l'anti-héros dans la littérature algérienne d'expression française*. Article publié dans la revue Pratique langagières, volume 12, numéro 2 (juin 2021).

[2] Mourad Yelles, *Habib Tengour, l'arc et la lyre*, op. cit., p.28.

à travers les figures antagoniques de Staline et Galièv.

Bien que l'auteur montre clairement le lien de collaboration, de camaraderie et même d'amitié entre Staline et Galièv, son texte insiste sur la différence entre le destin fructueux du premier et le malheureux sort du deuxième, notamment après la révélation de ses idées révolutionnaires qui s'objectent au projet politique tyrannique de Staline.

La citation suivante montre que Galièv et Staline partageait les mêmes responsabilités au sein du Parti communiste, où ils entretenaient des discussions décisives concernant la politique du Parti avec les peuples russes, notamment la minorité tatare. D'ailleurs cette question était le premier point de divergence entre les deux camarades communistes :

> *« Sultan Galièv partageait la responsabilité du SOVNARKOM avec Staline. A cette époque, Staline qui passait pour le grand spécialiste de la question nationale, s'intéressait particulièrement aux Tatars qui étaient la clef de l'Asie Centrale comme cela ressortait des discussions qu'il avait avec Galièv. »* S G. p 77

L'auteur montre également que malgré le rôle important de Galièv auprès de Staline, mais il a été toujours derrière lui, en seconde position et dans l'ombre. Ce détail souligné par la fiction, renvoie le lecteur au hors-texte référentiel afin de confirmer l'information. Cela révèle que le personnage historique dans le texte littéraire, est une entité dépendante de ses vérités.

A ce propos Vincent Jouve confirme en parlant du héros, que le sens global donné à son caractère et son rôle dépend du lecteur et de ses connaissances culturelles:

> *« Le personnage, bien que donné par le texte, est toujours perçu par référence à un au-delà du texte. »*[1]

[1] Jouve Vincent. *L'effet-personnage dans le roman*. Editions PUF. France.1992

La citation suivante de Chantal Lemercier-Quelquejay et Alexandre Bennigsen explique comment Mir Sayed est devenu un inconnu de l'histoire malgréses idées « audacieuses et prophétiques » à propos de la libération des pays tiers-mondistes :

> *« Après avoir été l'un des premiers à s'opposer ouvertement à Staline et à élaborer sur la révolution coloniale d'audacieuses et prophétiques théories qui éveillent aujourd'hui un intérêt grandissant dans tout le Tiers Monde, Sultan Galièv reste un authentique « inconnu de l'histoire ». »*[1]

La critique littéraire Geneviève Mouillaud-Fraisse, confirme aussi que les autorités russes bolchéviques ont intentionnellement voulu faire de Galièv un vrai « inconnu de l'histoire », en bloquant l'accès aux archives qui en parlent. La raison pour laquelle, la biographie de Galièv demeure très lacunaire:

> *« L'histoire officielle soviétique avait réduit ce nom à un nom commun, pris dans une formule invariable : « la liquidation du sultangalièvisme ». À partir de 1956, quand le Rapport Secret de Khroutchev donne pour les vieux bolecheviks le signal de la réouverture des tombes, mais pas les archives, ce que les historiens retrouvent de Sultan Galièv est lacunaire. »*[2]

Théoriquement, cette représentation de l'opposition et de la contradiction telle qu'elle s'incarne dans le caractère du protagoniste Galièv, fait penser à la notion du héros antagonique dont parle la critique Susan Rubin Suleiman dans son ouvrage *Le roman à thèse ou l'autorité fictive* :

> *« Le héros antagonique lutte, au nom de certaines valeurs, contre un ennemi qui se définit comme tel par le fait que ses valeurs sont directement opposées à celle du héros. En termes très généraux, on peut donc définir le contenu d'une histoire à structure antagonique comme un conflit entre deux forces,*

[1] Alexandre Bennigsen, Chantal Lemercier-Quelquejay, *Sultan Galiev, le père de la révolution tiers-mondiste, « Les Inconnus de l'histoire »,* Paris,Editions Fayard, 1986.
In :file:///E:/dossier%20bureau%201/th%C3%A8se/Sultan-Galiev-le-pe-re-de-la-re-Inconnue.pdf,p.8.,
consulté le 20/03/2022.

[2]Geneviève Mouillaud-Fraisse, *Le retour du Tatar*. Article publié dans l'ouvrage collectif de : Mourad Yelles, *Habib Tengour ou l'ancre et la vague*,Paris, Editions Karthala, 2003, p. 232.

dont l'une (celle du héros) est identifiées comme la force du bien, l'autre étant identifiée comme la force du mal. »[1]

La contradiction dans la personnalité de Galièv est historique, elle n'a pas été inventé par le récit de fiction de Tengour. Elle est née à partir de la haine et de l'oppression réel, d'un système politique dominant. Mais ce qu'ajoute l'imaginaire de l'auteur à cet aspect est en fait, tout le travail qu'il fait sur le caractère même du héros antagonique qui répond bien aux caractéristiques de ce type de personnage.

Dans le passage suivant, la critique Susan Rubin Suleiman présente les traits du héros antagonique, dont elle parle dans son ouvrage le roman à thèse, principalement, comme un quêteur de la vérité et de la justice. Nous pouvonsconstater que ses traits de personnage s'appliquent parfaitement sur Sultan Galièv:

« Quatre traits principaux, liés les uns aux autres, distinguant le protagoniste « d'une histoire antagonique : 1) il possède, dès le début de l'histoire, les « bonnes » valeurs (« il a raison ») ; 2) il fait partie d'un groupe avec lequel, à la limite, il se confond ;3) il se bat, en tant que membre du groupe, pour la réalisation des « bonnes » valeurs_ donc, son développement personnel le plus fondamental il ne change pas. Le protagoniste antagonique_ mais il faudrait plutôt dire le héros antagonique, car il s'agit toujours d'un être positivement valorisé_ est à peine un individu, si par individu on entend un personnage unique dont le destin est important parce que c'est le destin de ce personnage-là et non d'un autre. Le destin individuel se confond ici avec un destin collectif, et c'est en tant que représentant ou porte-parole d'un groupe que le personnage fait appel à l'intérêt du lecteur. »[2]

En effet, Galièv se bat pour réaliser une justice tant désirée pas pour sa personne individuelle, mais au profit de son groupe social tatar. La critique littéraire Susan Rubin-Suleiman, exprime mieux ce point de vue, dans la citation suivante :

[1] Rubin Suleiman Susan. *Le roman à thèse ou l'autorité fictive*. Editions PUF. France. 1983. P 127

[2] ibid. p 131

« Le héros antagonique ne se bat pas pour affirmer sa supériorité, ni même la supériorité du groupe auquel il appartient ; il se bat pour la vérité ou la justice, la liberté ou la patrie_ en un mot, pour des valeurs transcendantes et absolues.»[1]

La vérité et la justice représentent aussi les objectifs de Sultan Galièv, qui a choisi délibérément d'être le porte-parole de son peuple. Il lutte avec acharnement pour ses droits et milite politiquement pour sa cause, qui est aussi la sienne et dont il est convaincu de sa justesse. Il est également, animé par une profonde croyance que toutes les nations opprimées et colonisées méritent d'être libres et émancipées.

Rubin Suleimen évoque également dans sa citation précédente, un autre point très important qui s'applique parfaitement sur Sultan Galièv. Il s'agit de la fusion du héros antagonique avec le groupe social qu'il représente et qu'il défend, dont le destin personnel dépend du destin collectif et vice versa.

Cependant, dans le texte de Tengour, le caractère individuel du personnage est accentué et bien mise en valeur comme une entité personnelle à part entière. Certes Galièv est le représentant d'une collectivité exprimée en masse, mais il est réellement un vrai héros indépendant.

Cette conception des personnages, rappelle l'incontournable théorie du « héros problématique » de George Lukacs, conçue et expliquée dans son ouvrage *La théorie du roman.* Le héros problématique, se définit selon la notion de George Lukács, comme un personnage principal, toujours en quête d'un idéal inaccessible, en conflit avec une réalité contraignante qui ne lui permet pas de s'épanouir pleinement. Ce héros romanesque, est certes un être de papier, mais il est aussi dans le roman, un figurant symbolique de l'individu réel, il incarne une représentation des états psychiques humains, vis-à-vis de toutes les oppressions de la vie.

La notion du héros problématique représente entre autres une lecture de la symbolique du personnage romanesque par rapport à son monde. Ce héros vit dans

[1] Rubin Suleiman Susan. *Le roman à thèse ou l'autorité fictive*. Editions PUF. France. 1983. P 127

une relation conflictuelle avec son entourage, il s'identifie partiellement à ses valeurs, dont il tente au même temps, de s'en détacher. C'est un actant en quête de sens dans un monde insensé où se perdent les valeurs et les croyances.

Ce héros problématique, qui, selon Lukacs, est ou bien fou ou biencriminel, exprime les crises mêmes de la société dans laquelle il vit, et illustre des luttes permanentes, entre démences mentales et sociales et entre crises existentielles et identitaires. Cet aspect exprime, dans la littérature moderne, les mêmes conflits des catégories de la bourgeoisie avec celle du prolétariat, qui existent toujours dans les sociétés modernes, mais qui ont un autre sens plus politique, caractérisé par la dominance du plus fort et l'écrasement de l'individu idéaliste, dans la boucle infernale des exigences de la vie.

Sultan Galièv incarne dans le roman de Habib Tengour, la vision de l'individu idéaliste qui combat sans cesse pour un objectif très difficile à réaliser. Sa lutte est entravée par un quotidien ennuyeux et douloureux qui le pousse à se remettre en question en permanence.

Le passage suivant, exprime à travers une sorte de dialogue, ce qu'endure Galièv dans une routine plate malgré la multiplicité de ses tâches :

> *« Cependant, à Moscou, Galièv avait d'autres préoccupations que de boire et trainer l'exil avec Essénine comme on le lui reprocha (insinuation), lors du procès.*
> *Ses cours ne lui prenaient pas beaucoup de temps ; il les suivait régulièrement sans grand profit. Son aptitude à saisir le sens des choses était mutilée à raison de schémas simplistes consignés dans les abécédaires célèbres.*
> *«De quoi te plains-tu, avait dit Essénine, tu seras un cadre. C'était vrai mais je ne voulais pas être un membre de l'appareil, imbibé de certitudes, de phrases, une momie arrogante increvable. Je me projetais autrement pour narguer la détermination des instances.*

Il y avait l'activité de propagande dans le quartier tatar : c'était plus intéressant, dérisoirement instructif. Galièv se proposait pour toutes les tâches matérielles dans le but de se fatiguer, abrutir ses sens. » S G. p 48

Cet extrait montre le vide existentiel de Galièv, que rien ne comble, pas même le travail acharné dans différentes fonctions administratives et autres, qui n'arrive pas à le satisfaire malgré sa densité. Il en éprouve une grande désolation, car l'appareil du système dans laquelle il s'est retrouvé piégé ne correspond pas à ses objectifs et ses attentes, et pour diminuer le sentiment de ne pas être à sa place, il travaille beaucoup pour « abrutir ses sens », d'après le narrateur de *sultan galièv.*

3-1- La polyvalence socio-politique

En tant que musulman tatar, Sultan Galièv assume une lourde responsabilité entre ses engagements vis-à-vis de son peuple tatar et ses appartenances à la pensée et au système marxiste et communiste. D'où la nécessité d'adopter une position polyvalente, qui tente de concilier les deux courants et créer un terrain d'entente entre eux.

Sur ce point, le texte de Tengour nous donne l'impression, que Galièv se met au juste milieu, et tente incessamment de joindre les deux pôles idéologiques et politique russe et tatar. Galièv avait soulevé la barre très haut, en voulant rester fidèles aux valeurs de son peuple musulman conservateur et s'ouvrir au même temps sur le système du communisme socialiste qui nie la religion. Chantal Lemercier-Quelquejay et Alexandre Bennigsen expriment, dans cet extrait de leur livre, ce dilemme du personnage Galièv.

« C'était une décision difficile et il est permis de croire que Sultan Galiev avait longuement et mûrement réfléchi avant de franchir ce pas qui le liait à jamais à un Parti qui, bien qu'il se réclamât de l'internationalisme prolétarien, était dès que l'on quittait Petrograd ou Moscou lourdement dominé par les Russes.»[1]

[1] Chantal Lemercier-Quelquejay, Alexandre Bennigsen, *Sultan Galièv, le père de la révolution tiers-mondiste*, op. cit., p.100.

Lemercier-Quelquejay et Beningsen estiment que la décision d'adhésion au Parti communiste était particulièrement difficile à prendre. D'un côté, en être membre était un pas très important, qui permettra à Galièv et ses compagnons tatars de s'émanciper. Mais d'un autre côté, cet acte peut être considéré comme une trahison à la nation tatare, puisque le Parti politique communiste russe représente le camp adversaire, qui opprime leur minorité musulmane méprisée.

Galièv avait adhéré à ce Parti afin de pouvoir accéder à des postes importants qui lui permettront de faire entendre la voix des sans-voix et les minorités opprimées et marginalisées. L'émancipation et le développement de sa nation tatar, était son projet le plus important, mais il n'était malheureusement pas toléré, ni compris, pas même par ses concitoyens tatars. Les tatars sont un peuple musulman conservateur. La plupart d'entre eux considèrent que la révolution bolchevique est une affaire russe qui ne les concerne pas, notamment à cause de ses fondements idéologiques.

De l'autre côté, les russes bolchéviques, ne prenait pas au sérieux son engagement politique communiste, même après son intégration du Parti et son amitié avec son chef Staline, il est resté aux yeux de tous un « néophyte » marxiste. Bennigsen et Lemercier- Quelquejay expliquent ce point dans cette citation:

> *« Certes, Sultan Galiev était depuis peu un communiste et un bolchevik, mais personne, et les dirigeants de Moscou moins que d'autres, ne pouvaient prendre au sérieux son marxisme de néophyte.»*[1]

Mais dans le texte de Tengour, le narrateur insiste sur la profonde conviction de Galièv par le communisme comme système politique et par la pensée marxiste en générale. La citation suivante en est un exemple, le narrateur illustre ici, poétiquement les intentions du personnage :

[1] Chantal Lemercier-Quelquejay, Alexandre Bennigsen, *Sultan Galièv, le père de la révolution tiers-mondiste*, op. cit., p.104.

« Galièv n'avait d'autres projets que la participation de son peuple au triomphe du communisme, la pierre de l'édifice ! Dans le train, le soirdéroulait des pays impassibles dans le blême argent à les distordre chimères souhaitées à perte de kislaks de yourtes de auls draperies mystérieuses Orient à reconnaitre. Saisissement, coupure du souffle. » S G. p 49

Ce passage exprime également poétiquement la nostalgie de Galièv à l'égard de l'espace géographique tatar, qui rappelle, dans son imaginaire, les aïeuls Mongols de la nouvelle nation turco-russe.

Malgré leur refus de tout ce qui est russe, les tatars soutenaient tout de même, la révolution bolechévique car ils y accrochent tous leurs espoirs pour réaliser leurs libérations et incarner leur nationalisme tant rêvé. Le narrateur du texte exprime cette lueur d'espoir dans la citation suivante :

« Les Tatars n'étaient favorables aux bolchéviks que parce qu'ils voyaient en eux des libérateurs. Le courant nationaliste était puissant profond. Le conflit était inévitable. » S G. p 77

Le narrateur auteur confirme également, aussi que c'est cette idée même du nationalisme qui était à l'origine du conflit entre les russes et les tatars de son côté, l'auteur Xavier Hallez affirme que Galièv était prêt à tout sacrifier pourvivre ce nationalisme musulman tatar :

« Les futurs dirigeants du communisme musulman — Sultan Galiev en tête, étaient prêts à se séparer des bolcheviks russes et à sacrifier les intérêts de classe quand l'avenir national des musulmans était en jeu. »[1]

[1]Xavier Hallez. Mirsaid Sultan-Galiev, Essai autobiographique " Qui suis-je ? " : lettre aux membres de la Commission centrale de contrôle avec copie à I. V. Staline et L. D. Trotsky (23/05/1923). Slovo, Presses de l'INALCO, 2017, Le discours autobiographique à l'épreuve des pouvoirs Europe - Russie - Eurasie, 47. ffhal-01502355. Consulté 26-07-2021

En effet, la citation précédente explique que ce qui importe avant tout pour Galièv est l'avenir national des musulmans. Son appartenance religieuse est donc au-dessus de tous ses engagements politiques. Cependant, le texte montre qu'à la fin, le personnage se retrouve brisé et tourmenté de ne pas être capable d'aller jusqu'au bout de ses projets, et qu'il n'est valorisé et estimé, ni du côté russe, ni du côté tatar. Le narrateur le représente seul et méditatif, entrain de ressasser les échecs de ses théories de l'islam marxiste et du communisme nationaliste à l'exemple de ce passage

3-2- L'Islam communiste, une insolite combinaison

Le récit de Tengour traite avec beaucoup d'intérêt, la potentielle combinaison de l'islam avec le communisme, en montrant que c'est une équation difficile à réaliser. Par exemple dans la citation suivante, le narrateur affirme que la génération des tatars communistes adhérait à la nouvelle perception religieuse de « l'islam djadid », qui veut dire « le nouvel islam » :

> *« La nouvelle génération de communistes a été formée à l'école du nationalisme et de l'islam djadid. Étrange chemin. » S G. p 14*

Les tatars étaient des conservateurs acharnés de leur religion, ils s'obstinaient à préserver leur islam contre toutes les pratiques dogmatiques de l'Etat russe, qui tentait de les christianiser et de détruire leurs fondements identitaires, afin de les intégrer dans leur société. Mais dans l'espoir d'avoir l'indépendance et de réaliser leur projet nationaliste tant rêvé, certains d'entre eux ont accepté le renouveau idéologique proposé par la pensée communiste. Tandis que les autres, parmi les plus rigoristes, continuent à combattre les idées étrangères, considérées comme de rudes « épreuves à traverser ». Tel qu'il est exprimé dans la citation suivante du texte :

> *« Déterminé indéterminé se mirant d'administration dans son miroir fou à la foule en cris à mort aux idéologies étrangères. Que d'épreuves traversées à la tombée du jour) » S G. p 14*

Les auteurs Bennigsen et Lemercier-Quelquejay considère le rapport de l'islam et le communisme comme une liaison anecdote. Ils présentent dans la citation suivante, la connotation dérisoire de l'association du « bolchevik tatar »:

« Une boutade sous forme de devinette courait en décembre 1917 à Kazan : «Qu'est-ce qu'un bolchevik tatar ? — C'est quelqu'un qui a perdu sa tête à la guerre et à qui on a mis une tête russe à la place. » Sultan Galiev devait se rendre parfaitement compte de la gravité de son adhésion au parti communisterusse, et comme pour s'en excuser et s'en expliquer auprès de ses compatriotes musulmans, il écrivait en 1918 au journal Qoyash (Le Soleil) de Kazan : « Jesuis venu au bolchevisme, poussé par l'amour de mon peuple qui pèse si lourdement sur mon cœur. » S G. p 101

Les auteurs de la citation expliquent également que Galièv est parfaitement conscient que son image en tant que bolchevik tatar, est altérée chez les tatars, par tous les jugements négatifs qu'ils fassent à propos de ses croyances et de ses positions idéologiques. Pour se justifier auprès de tout le monde, Sultan Galièv publie un article dans un journal national de Kasan, à partir duquel, Beningsen et Lemercier-quelquejay cite une phrase très significative.

Habib Tengour aussi cite dans son récit, cette même phrase, accompagnée d'un commentaire du narrateur, montrant le penchant de Galièv à se révéler et à se raconter partout, même en présence des inconnus !

« Il avait écrit: « je suis venu au bolchévisme poussé par l'amour de mon peuple qui pèse si lourdement sur mon cœur »
Ce qui était dans les normes du temps
Il raconte sa vie, dans les mêmes termes, à Solovki, à un vieil Ousbèk, il ajoute cependant qu'il n'en comprend la finalité. » S G. p 24

Le texte de Tengour, évoque aussi, les circonstances de l'intégration de Galièv au bolechévisme, qui a été à l'origine de la conception idéologique de son propre courant nationaliste. Mais ce projet avorté précocement, a causé la destruction de la vie politique de Galièv.

3-3- L'exclusion du Parti et l'échec du sultangalièvisme

Dans son intrigue romanesque, le récit de *Sultan Galièv* insiste sur le sentiment d'amertume que ressent Galièv après son exclusion du Parti. Ce fait représente l'une des raisons qui déclenchent chez le personnage de lourds sentiments de culpabilité et

de déception. Néanmoins le narrateur ne rentre pas dans les détails du conflit entre Galièv et Staline, il présente globalement les conséquences de ce fait sur la vie de Mir Sayed, en exagérant parfois la description, comme s'il s'agit de drames historiques, comme dans la citation suivante :

> *« Une lettre adressée à Galièv et extraite du dossier Khodjaèv, donne le ton de cette histoire, drame épique où les rôles étaient distribués en fonction de nécessités objectives qui nous échappent et nous écartent à jamais. »* S G. p 15

Galièv assume pleinement les conséquences de son acte révolutionnaire, entre autres, l'exclusion, mais il conteste l'irréversibilité de la décision. Le narrateur dans la citation suivante, s'exprime avec une certaine dérision, en évoquant la mesurede l'exclusion et de l'arrestation de Galièv, en la décrivant comme une sanction éducative :

« Une punition éducative Galièv écopait pour ses erreurs réitérées. Une mesure dissuasive. » S G. p 78

L'hostilité des dirigeants du Parti n'était pas née lors de son exclusion seulement, mais elle a toujours existé, mais Galièv ne l'a concrètement découvert qu'après son départ bouleversant. Le narrateur évoque cette marginalisation radicale ici :*« Staline écarta Sultan Galièv et ses partisans de toutes les discussions importantes bloquant l'information. » S G. p 78*

L'antipathie des leadeurs du Parti, se manifeste aussi dans leur incontestable refus de discuter les projets autonomistes de Galiév, malgré qu'ils encourageassent audébut les questions nationalistes :

> *« Cependant, tous les projets autonomistes de Galièv et ses amis étaient systématiquement rejetés par Staline et Lénine lui-même refusa d'écouter Galièv sur ce point. » S G. p 77*

Paradoxalement, le narrateur annonce l'événement de l'arrestation de Galièv dans un style télégraphique bref et pointu et au même temps, il exagère le fait comme

un drame personnel de Mir Sayed, dont les autres personnagesn'accordent pas trop d'importance :

> *« Galiév est arrêté en 1923 pour manœuvres nationalistes antiparti.*
> *Les compagnons de Vahitov et Galièv sont peu à peu exclus.*
> *Liquidés dans un processus inéluctable. Ce n'est pas un hasard. » S G. p 15*

La citation suivante montre que l'attitude dérisoire représente chez Galièv, une force protectrice, et faute de pleurer, il se réfugie dans son humour non méditatif :

> *« (à Solovki, la première tâche des détenus était de limiter leur espace. A son arrivée, Galièv crie : « c'est ici qu'il va falloir danser ! » »* S G. p 26

Le narrateur décrit ici, l'attitude morose de Galièv. Ce dernier, s'est retrouvé seul dans un exil forcé, contraint de refaire les facettes de sa vie sous d'autres angles. Il prend, en effet, les choses avec beaucoup de philosophie, le choix de la dance sur les ruines de ses rêves et ses ambitions, remplace fatalement, dans cette situation, celui du désespoir pour éviter l'assombrissement total de son esprit.

Mais en prison, Galièv a vu des jours difficiles et il n'a pas pu danser en réalité, pas même en imagination. Il fut plutôt tabassé et mis en cachot, le narrateur exprime la lenteur de ses jours en prison et la routine ennuyante qui torture son esprit, à travers la métaphore des robes kabyle usées, qui rappelle, dans ce contexte, la présence implicite du motif culturel algérien :

> *« Il fut tabassé et mis en cachot pour quinze jours. Et les jours qui n'apprennent pas grand-chose passent comme la couleur usée des vieilles robes kabyles). » S G. p 26*

La dérision est très présente dans ce texte de Habib Tengour. C'est en fait une stratégie d'écriture qui permet à l'auteur de raconter les faits les plus dures sous une couverture d'humour noir, traduisant, grâce à la fiction, les émotions du personnage historique.

Dans cette citation par exemple, le narrateur décrit comment son personnage principal fait face à ses moments de douleurs par un subtil sarcasme expressif :

« Mir Sayed rit confiant dans la nécessité de ses positions, l'avenir à palper croustillant. Il n'y avait pas de vérité édifiante mais douloureuse et douloureusement arrachée d'un rire. » S G. p 27

Après sa libération sous réserve, il ne lui reste que la méditation et la contemplation du train-train quotidien de sa vie d'exil et d'ancien membre du Parti, à la marge de la vie politique:

« Galiév fut libéré. Sur parole de ne plus prendre position contraire à la ligne générale. Il conserva quelques mois son logement de fonction la voiture de service et le traitement de responsable n.2 du SOVNARKOM. L'appareil réprimait lentement. » S G. p 79

Galièv fut arrêté une deuxième fois, et fut condamné de travaux forcés à Solovki. Il a échappé à l'exécution mais pas à l'exil :

« La condamnation : dix ans de travaux forcés. Le gel allait prendre longtemps. Aux camps de Solovki sur la mer Blanche. » S G. p 118

Dans cette citation, le narrateur raconte comment Staline avait refusé la proposition de l'exécution de Galièv :

«Galièv fut libéré en 1939 au terme de sa peine. À Béria qui suggérait de le liquider dans une cave de la Loubianka, Staline cracha.» S G. p 123

C'est donc avec de l'humour que l'auteur raconte les arrestations de Galièv et son échec politique dans son pays. Il évoque aussi, avec dérision, ses déceptions, l'amertume de son exil et sa solitude après une vie militante très dynamique.

Le narrateur de *Sultan Galièv* raconte l'écroulement de tous les projets de Mir Sayed Sultan Galièv et son assombrissement dans la marge de la vie politique, contraint à vivre dans l'anonymat de l'exil forcé. Mais cet échec de la figure

Historique est interprété autrement par rapport aux différents contextes explicites et implicites du récit.

Il est vrai que le projet de décolonisation et le nationalisme communiste de Galièv a été heurté par les autorités officielles de la Russie de l'époque des années vingt et trente. Mais l'échos de ses idées révolutionnaires a continué à retentir au-delà de leur cadre spatiotemporel. L'auteur exprime ce fait implicitement en montrant le génie du personnage Galièv, qui s'incarne dans son projet de réconciliation de l'islam avec le communisme. Même s'il n'est pas allé jusqu'au bout de ses plans mais il a réussi tout de même à bousculer l'un des plus grands tyrans au monde et malgré l'occultation et la marginalisation il a pu laisser ses traces qui servent aujourd'hui encore comme exemples de résistances.

L'auteur met en valeur aussi dans son récit les principaux protagonistes, qui ont participé de près ou de loin dans l'aventure de Galièv. Il représente des figures historiques qui adhèrent ou qui refusent catégoriquement les idées novatrices de Galièv. Ces personnages référentiels peuvent être considérés aussi, comme actants fictifs, nécessaires à l'élaboration de l'intrigue de l'histoire littéraire.

4- La constellation relationnelle politique de Galièv

La représentation des personnages dans *Sultan Galièv* de Habib Tengour a une double dimension, elle est d'abord référentielle car la plupart des protagonistes sont historiques, mais elle est surtout fictive. D'ailleurs, c'est grâce à la fiction que l'écrivain redessine les caractères de ses actants, selon sa vision poétique.

Pour analyser les fonctions des personnages dans ce récit, nous faisons appel au schéma actantiel de Greimas[1], qui va nous servir dans un premier temps à classer les actants dans deux catégories par rapport à leurs rapports au héros. Ce modèle nous aide ensuite, à étudier les rapports de l'histoire à la fiction, à travers la symbolique de la représentation de ces figures.

Greimas désigne par actants les personnages ayant un rôle dans le récit. Selon son modèle, les six types de personnages, qu'il distinguent, agissent suivant trois axes

[1]Algirdas Julien Greimas : Le modèle actantiel / Signo - Théories sémiotiques appliquées (signosemio.com) consulté le 02/04/2023

qui motivent leurs actions : l'axe du savoir, l'axe du pouvoir et l'axe de la transmission. Cette lecture structurale peut s'applique sur le récit de Sultan Galièv, de manière à ce qu'elle nous permet de discerner la constellation relationnelle qui, à la fois, exalte la personnalité historique de la figure référentielle et illustre la symbolique du personnage fictionnel.

Nous résumons les rôles et les relations des personnages de *Sultan Galièv* dans le schéma actantiel suivant :

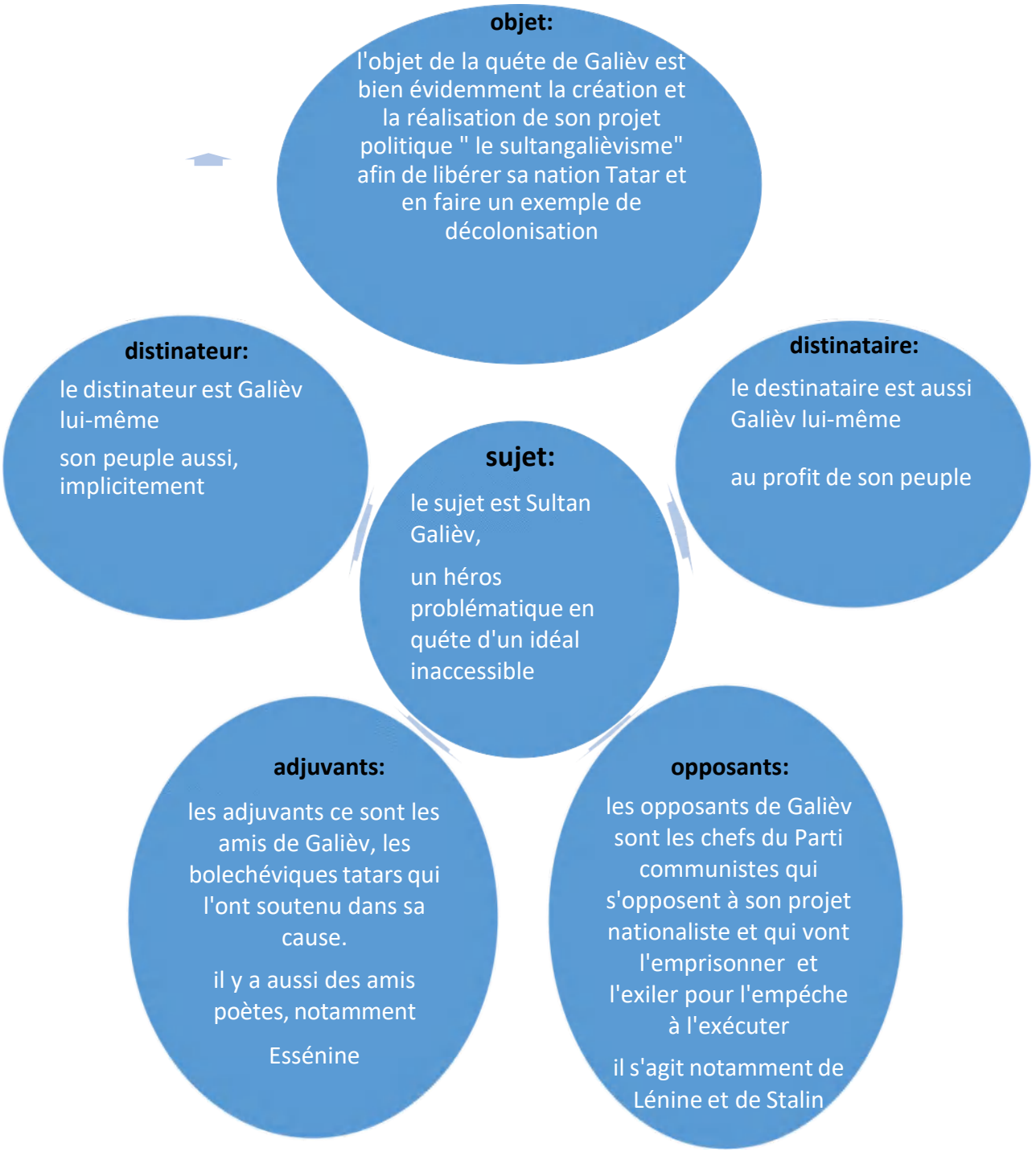


Figure 1 : schéma actanciel de Sultan Galièv

4-1- Les compagnons tatars de Galièv :

Les compagnons de Galièv, étaient pratiquement tous membres du Parti communiste russe. Leurs relations se caractérisaient par la solidarité et une certaine complicité socio-politique et amicale. Le narrateur confirme ce point en commentant l'appellation célèbre des communistes « camarade » :

« Les communistes s'appelaient entre eux camarade, ce qui témoigne de la solidarité entre eux. Et tout le reste. » S G. p 16

Leur complicité été si évidente que la plupart d'entre eux ont subi le même sort de l'exclusion que Galièv, le narrateur annonce cette information entre guillemets dans un style informatif rigoureux:

« (Plus tard, Mukhtarov fut exclu du Parti comme partisan de l'organisation anti-communiste de Sultan Galièv, le Avec lui Mansurov, Embaèv, Khodjaèv, Firdevs, Dran-Arjly et beaucoup d'autres. Pour certains, il y avait possibilité de réintégration après un an de mise en observation). » S G. p 28

Le texte cite également d'autres personnages qui marquent d'une façon ou d'une autre, le parcours de Galièv, il s'agit notamment de Mulla Nur vahitov.

4-1-1- Mulla Nur Vahitov

Parmi ces personnages historiques dont parle le texte, l'un d'eux épaulait particulièrement Galièv dans son militantisme pour les droits de la population tatare et musulmane. Il s'agit de son camarade communiste et son ainé Mulla Nur Vahitov qui a quitté le Parti communiste bien avant lui, à cause de sa déception quand il a compris que le Parti ne lui permettra jamais de construire une nation tataro-musulmane unie :

«Vahitov brise avec le Parti dès 1918 parce que déçu dans ses espérances nationalistes en une grande nation tatare soviétique, fédérée à l'Union mais autonome. » S G. p 15

Avant son exécution, Mulla Nur Vahitov avait conseillé à Galièv et ses compagnons de fonder un noyau communiste nationaliste indépendamment du Parti :

« Après avoir investi tous ses espoirs dans le Parti. Mulla Nur avait raison de nous conseiller de fonder notre propre noyau communiste hors ornière.» S G. p 80

En effet, l'idée du noyau indépendant, était bien ancrée dans l'esprit de Galièv, il l'a fait murir avec le temps et en a fait un projet de vie.

4-1-2- Khodjaév

Khodjaèv est un autre compagnon de Galièv, il était un fort chef de l'armée rouge, connu par sa rigueur et son intransigeance avec ses ennemis et même ses soldats, c'est ce que nous lisons ici :

« Khodajèv savait que les soldats avaient raison mais il en fit fusiller quelques-uns, têtes brulées, parce que les directives devaient être appliquées, rigoureuses. Logique pénible. » S G. p 50

Dans la citation suivante, l'auteur montre que malgré l'intransigeance de Khodjaèv avec ses soldats, ces derniers ont, quand même, de l'estime pour sa personne :

« A une réunion hebdomadaire du soviet des soldats, on accusa Khodjaèv d'intransigeance : tu en demandes trop, camarade, sans tenir compte des conditions objectives. C'est du volontarisme, du gauchisme. Faut comprendre, on se bat et puis on a besoin de rêver. Bon, de toute façon, on gagnera la guerre ; sommes-nous pas tatars ! vive les soviets de soldats-ouvriers-paysans et étudiants ! vive le camarade Lénine ! vive les Tatars rouges ! vive notre chefle meilleur ! » S G. p 50

4-1-3- Mukhtarov

Mukhtarov était un compagnon politique de Sultan Galièv, mais qui a voté pour son exclusion du Parti, soutenant par sa position le discours stalinien pour l'internationalisme :

« Mukhtarov vota la résolution condamnant Sultan Galièv et le sultangalièvisme, intimement convaincu, ainsi que tous les travailleurs

responsables des régions nationales, de la justesse du discours de Staline, magistrale démonstration léniniste. » S G. p 26

La rupture entre Mukhtarov et Galièv était bien présente avant l'incident du vote. Le narrateur exprime leur désaccord des points de vue de Galièv et de Mukhtarov dans cette citation :

« Depuis un certain temps, Mukhtarov ne partageait plus les idées de son ami qu'il taxait _ sur ce point, il s'accordait avec Staline et nombre de camarade_ de déviations droitières inadmissible. » S G. p 25

4-2- Les amis russes de Galièv, les communistes bolchéviques

4-2-1- Staline, premier opposant au sultangalièvisme

En plus d'être une figure historique très marquante dans l'histoire de la Russie, Staline est représenté dans *Sultan Galièv* de Habib Tengour en tant que l'un des personnages les plus influents dans la vie du héros. Staline avait soutenu Mir Sayed en tant que camarade tatare, au début de son adhésion au Parti communiste, mais il était aussi, le premier membre qui l'a accusé de trahison et a ordonné son exclusionet son arrestation.

Dans cette citation le narrateur personnage Galièv décrit, avec amertume, le pouvoir de Staline pas seulement sur la tête du Parti mais dans tout le pays.

« Staline prendra le pouvoir comme il est parti et ceux qui applaudissent notre chute sont nombreux, comme ils applaudiront notre réhabilitation. Pour mieux nous enterrer. La logique dans tout ça ? » S G. p 17

Léon Trotsky confirme à ce propos que Staline est un phénomène politique très singulier dans l'histoire de la Russie et du monde. Dans la citation suivante Trotsky avance que Staline s'est emparé du pouvoir grâce à certaines circonstances particulières, durant et après la révolution bolchévique, mais pas parce qu'il a des compétences:

> *« Il prit possession du pouvoir non grâce à des qualités personnelles, mais en se servant d'une machine impersonnelle. Et ce n'était pas lui qui avait créé la machine, mais la machine qui l'avait créé ; avec sa puissance et son autorité, elle était le produit de la lutte longue et héroïque, du Parti bolchévique, qui était lui-même le produit d'idées, elle était le porteur d'idées avant de devenir une fin en soi. »*[1]

En effet, le Parti est devenu ensuite une fin en soi pour Staline. C'était en quelque sorte son temple protecteur, dans lequel il exalte davantage son Moi arrogant. Galièv, le personnage, exprime cette idée en ces termes :

> *«Le Parti bien sûr. Mais à quoi servait-il au juste ? Staline le savait bien. Savait-il seulement que le chef-d'œuvre de Marx et Engels reste leur extraordinaire amitié ! Et nos rêves volatiles camarade ; et la vieille taupe qui creuse.» S G. p 27*

Le débat sur Staline se poursuit dans un autre dialogue entre Galièv et Mukhtarov, dans lequel, ils admirent sa force et décrivent ses capacités et son pouvoir grandissant :

> *« - Staline est une terne aux arguments retors. Il n'est pas brillant théoricien et pourtant il s'impose comme un vieux routier de la dialectique. Est-ce que ça a un sens ?*
> *-Tu te trompes. Staline dans son rêve et lui s'élève, parce qu'il est totalement dénué de romanesque, épais de boue.*
> *-Nous devons construire le socialisme.*
> *-Là, l'admirable trouvaille ! » S G. p 27*

Dans un autre contexte littéraire vacillant entre la fiction et l'histoire, l'auteur désacralise le mythe de Staline, à sa façon et il représente cette figure politique qui a marqué le XX éme siècle, dans des situations dérisoires. Tel que le passage, qui décrit

[1]Trotsky Léon. *Staline*.https://books.google.dz/books?id=kzwHEAAAQBAJ&printsec=frontcover&dq=Staline+et+la+r%C3%A9volution+bolch%C3%A9vique&hl=fr&sa=X&redir_esc=y#v=onepage&q=Staline%20et%20la%20r%C3%A9volution%20bolch%C3%A9vique&f=false. Consulté le 03-04-2022. P 16.

la réception du « Baroud », rappelant avec ce détail, une scène folklorique inspirée du contexte algérien, plutôt qu'un événement historique, ou du moins, qui est censé être historique :

> *« C'est en 1921 que Staline visita Seffian, haut lieu de l'épopée gengiskhanide, les autorités locales tatares l'accueillirent en grande pompe disposant le longdes routes des feuilles de paliers en arc de triomphe. Toutes les tribus avaientcotisé de leur plein gré pour les festivités d'accueil, fringuant baroud.*
> *Le camarade Staline était populaire.*
> *Mais il y eut deux inconvénients, petits : le lait caillé qui ne passait pas facilement par la canicule ni les prétentions saugrenues des Tatars à constituer une république avec les Bashkirs. »* S G. p 78

Ce passage décrit, avec sarcasme, la popularité de Staline chez les tatars. Ici, le narrateur, exprime également, le refus catégorique de Staline en insérant des détails surréalistes, tels que le lait caillé qui ne permettrait pas de digérer l'idée de l'état tataro-bashkire, que voulais discuter les tatars de Seffian avec leur hôte Staline.

4-2-2- Lénine

Lénine est considéré comme le père spirituel de la révolution bolchévique et comme un grand penseur du marxisme russe. Il était l'un des disciples les plus influencés par les idées de Marx, dont il voulait approfondir la compréhension afin de les appliquer correctement. D'ailleurs il tachait de lire tous les livres de Marx et Engels et incitait ses camarades et ses compagnons de faire autant.

Le narrateur l'évoque moins que Staline dans *Sultan Galièv.* Mais il est représenté dans le texte comme un marxiste très acharné contre la religion, notamment l'islam. Cette position est révélée dans ce passage, à travers l'expression de « peindre l'islam en rouge », faisant allusion à la symbolique de la couleur rouge pour la révolution bolchévique et les communistes :

> *« Manipulation démagogique ? Simplement qu'un monde naissait. Les vannes des frustrations retirées, mais Lénine, le débrouilleur d'énigme, qui voyait,*

affirme qu'il ne suffit pas de peindre l'islam en rouge pour changer sa nature, identité d'une essence. » S G. p 29

Ce passage exprime la conception de Lénine, pour qui, il ne suffit pas d'adhérer à la révolution russe pour que les tatars musulmans deviennent communistes.

Lénine s'est opposé au projet nationaliste de Galièv, notamment son idée de créer un islam communiste. Toutefois, Galièv et ses camarades estiment qu'il est le plus intelligent dans le Parti Communiste, tel qu'ils l'expriment dans les deux citations suivantes :

« Penses-tu que Lénine puisse m'être de quelque conseil ? Et c'est le moins bête de nos dirigeants !» S G. p 46

«Ah ! Chou, que savaient-ils de notre histoire tortueuse de l'attachement de notre peuple tenace pour Lénine aux moments les plus sombres et notre amour sans frein pour la poésie quotidienne à supporter certaines chaines sans transiger.» S G. p 68

Les personnages que nous venons d'évoquer, ne sont évidemment pas les seuls protagonistes du récit, mais ils sont les plus importants, par rapport à l'intrigue romanesque autour de la vie du héros Sultan Galièv. Leur rôle dans le texte est de révéler et confirmer l'historicité de l'œuvre, à côté de quelques dates importantes dans l'histoire de la révolution bolchévique.

5- Dates marquantes dans l'histoire russe et tatare

Dans *Sultan Galièv*, les dates font clairement références à des événements majeurs dans l'histoire de la Russie. Ces indications temporelles correspondent en gros aux dates de l'adhésion au bolchévisme et au communisme, de la construction de son mouvement « le sultangalièvisme », et aussi aux dates de sa séparation du parti communiste de Staline et à ses arrestations.

5-1- Octobre 1917, le déclenchement de la révolution bolchévique

Dans l'histoire universelle, Octobre est réputé d'être le mois des catastrophes et des grandes guerres. Mais cette date est surtout marquante en Europe et dans le monde grâce à la révolution bolchévique qui s'est déclenché en octobre 1917.

La révolution russe sous la guidance de Lénine, marque le début d'une phase historique très importante en Russie et dans le monde. Lénine mettait les fondements d'un Etat communiste, dont les principes idéologiques marxistes abolissaient la propriété privée, ignoraient la religion et adoptaient des préceptes socialistes inspirés principalement du marxisme.

Le régime léniniste communiste est instauré en Russie à partir d'octobre 1917, et c'est à ce moment-là que le militantisme de Galièv commence à prendre sens. La révolution bolchévique l'a inspiré pour aller plus loin, et mettre en route un mouvement communiste musulmane, qu'il défend avec son camarade Mulla Nur Vahitov, avec lequel il avait fondé le comité socialiste musulman.

Lemercier-Quelquejay et Bennigsen, confirme que la date d'adhésion de Galièv au Parti communiste est octobre 1917 :

> *« En octobre 1917, Sultan Galiev et plusieurs de ses compagnons tatars, dont Mulla Nur Vahitov et Galimdjan Ibrahimovic, adhérèrent au parti communiste russe et furent parmi les premiers musulmans à le faire. »*[1]

Le début du récit de *Sultan Galièv,* liait l'histoire de Galièv à cette date incontournable, dans un contexte de guerre et de crise politique. Le narrateur raconte dans cet extrait le coup d'Etat des bolchéviques, orchestré par Lénine, pour renverser le régime tsariste. Le narrateur ajoute que ce « drame passionnel » éblouissant a émerveille le monde entier :

> *« L'histoire de Sultan Galiév commence avec octobre 17 « une vague crise ministérielle ». S'attarder à toutes les inepties, soigneusement gommées, est*

[1] Chantal Lemercier-Quelquejay, Alexandre Bennigsen, *Sultan Galièv, le père de la révolution tiers-mondiste*, op.cit., p.100.

Inutile : le monde goûtait un drame passionnel qui nous éblouit encore. Un ébranlement entier. » S G. p 14

Le rôle de Galièv dans cette révolution est venu bien plus tard, car il n'a pas participé réellement en octobre 1917, au coup d'Etat des bolchéviques contre l'ancien système tsariste. D'ailleurs les tatars musulmans avaient dans l'ensemble une participation très minime dans ce coup d'Etat. Cette information est exprimée dans la citation suivante du texte:

« Les vieux bolcheviks tatars_ si peu nombreux_ étaient morts, pour la plupart, avant cette date. Ce Point est crucial » S G. p 14

L'auteur affirme aussi dans la citation ci-dessous, que ce n'est qu'après le coup d'Etat bolchévique que Galièv a adhéré au communisme et a commencévéritablement son militantisme politique, d'abord pour le communisme et ensuite pour la cause destatars musulmans : *« Il adhère au Parti bolchevik, après Octobre marqué par l'enfance communiante en bandes étincelantes.» S G. p 21*

Les historiens Lemercier-Quelquejay et Bennigsen confirment aussi cette information et précisent dans leur livre que Galièv était « un témoin peu actif » dans cet évènement important : *« Sultan Galiev, au moment du coup d'Etat bolchevik, le 25 octobre, était à Kazan où il fut un témoin peu actif de ce drame bref et à peine sanglant. »* S G. p

Dans la citation suivante, le personnage Galièv explique le motif de son adhésion au communisme et au Parti. Il y voie l'ultime moyen pour libérer la nation tatare:

« Nous étions des petits- bourgeois sceptiques, sincères dans leurs adhésions au communisme. Mais, dans Octobre, nous voyions avant tout la renaissance de notre Nation, une sève stimulante. Malentendus de la Rencontre ! » S G. p 15

La date d'octobre est aussi évoquée dans le texte, pas en tant qu'événement, mais en tant date d'une publication d'un article du personnage historique Galièv dans une revue russe :

Le 5 octobre 1919, Sultan Galièv écrit dans La vie des Nationalité, n. 38 :

« Le Vieux monde est décrépi. Il geint s'écroule. La terre entière aspire réclame au renouveau, une transformation totale. Et de choisir, sans esprit de retour, de quel côté de la barricade se placer, le moment décisif venu. Que tu le veuille ou non, tu dois prendre part à cette guerre et consciemment ou inconsciemment, devenir Rouge ou Blanc dans le carnage… »

Alors Rouge

Emerveillement de l'aube. » S G. p 22

Le narrateur cite ce passage à partir d'un écrit réel du personnage historique Galièv, dans lequel, il s'exprime deux ans après la fameuse date d'octobre 17, sur la situation du monde, qui s'écroule, selon lui, à l'insu de tous. Il parle également de la nécessité de prendre position et de choisir son camp ; ou les bolechéviques « Rouges » ou les russes tsaristes « Blancs », et il laisse la question suspendue. Après la fermeture des guillemets, c'est le narrateur auteur, qui lui répond, avec certitude : « Rouge ».

5-2- Août 1918, la prise de Kazan

Durant la guerre civile entre l'armée blanche et l'armé bolchévique, Kazan, la capitale de Tatarstan, était prise plusieurs fois. Le texte de Tengour évoque d'abord la reprise d'août 1918 par les légionnaires tchèques:

« En aout 1918, Kazan était prise d'assaut par les légionnaires tchèques. Eventrée pillée notre ville défendue chère. Le bataillon tatar subit de lourdes pertes, le communiqué ne pouvait dire l'horreur.» S G. p 50

Ici, le narrateur évoque avec émotion les lourdes pertes de la ville de Kazan, mais la plus grande perte était la mort du chef Mulla Nur Vahitov.

Pour venger leur chef Vahitov, les soldats de l'armée rouge kazane se demandent dans un dialogue, dans la citation suivante, comment exécuter les rescapés de l'armé Blanc :

« Kazan est reprise à l'automne après de durs combats et les Tatars qui voulaient tellement venger leur chef ne surent que faire des rescapés blancs.

Un lieutenant de Khodjaèv proposa de les égorger et de les faire sécher la viande sous la selle pour renouer avec la légende

Le désert sous le sabot non ferré.

Ou de les planter dans le sable car ils avaient agi ainsi avec eux pour les civiliser. Organiser des matchs de gladiateurs et ouvrir des paris.

Les fusiller en brochettes comme au Mexique. » S G. p 51

L'auteur fait allusion dans ce passage au passé des tatars et à leur filiation aux mongols, connus par leur légendaire barbarie sauvage.

5-3- Le printemps 1919, la compagne contre les Blancs :

La lutte contre les Blancs se poursuivit en 1919, mais c'est bientôt la fin de la compagne.

« Galièv ordonna de relâcher tous les prisonniers au désappointement de la troupe…Au printemps 1919, la campagne contre les Blancs touchait à sa fin et l'issue ne faisait aucun doute.» S G. p 51

Cette date marque un autre événement important, celui de la guerre civile entre les russes et les tatars. Une guerre interne entre l'armée rouge bolchévique et l'armée des anti-communistes, dont participe Galièv et ses camarades bolechéviques tatars.

L'historien Jean-Jacques Marie décrit la guerre civile des tatars et des Blancs dans la citation suivante :

« D'ordinaire le qualificatif de Blancs désigne essentiellement les quatre armées les plus importantes qui ont combattu les bolcheviks : au Sud, l'armée des Volontaires (décembre 1918-février 1920), commandée à dater d'avril 1918 par le général Denikine ; puis son héritière l'armée du sud de laRussie, commandée par le général Wrangel (février-novembre 1920) ; à l'Est,l'armée de l'amiral Koltchak (octobre 1918-janvier 1920) ; au Nord, les armées des généraux Ioudenitch et Miller. »[1]

[1] Marie Jean-Jacques, *La guerre des Russes blancs - L'échec d'une restauration inavouée 1917-1920*, Editions Tallandier. France. 2017.

Les Blancs, étaient des anti-communistes, adeptes de l'ancien régime russe. Ils étaient au début des volontaires qui se sont organisés en armée structurée, dirigée par le chef Koltchak. Ce dernier, est cité dans le texte de Tengour, à travers le titre d'un livre: *Deux ans chez Koltchak et chez les Bolechéviques*[1]. Il est évoqué dans un contexte d'une rencontre anecdotique fictif, entre Sultan Galièv, le personnage du récit et l'auteur du livre sur Koltchak:

> *« Le seul intermède drôle avait été l'arrestation d'un responsable suisse de la Croix-Rouge qui les avait faits rire aux larmes, Khodjaèv et lui, avec l'histoire des épaulettes blanches clouées par les bolchéviks.*
> *Il en rit encore longtemps après lorsque le hasard lui fit découvrir chez les bouquinistes de Samara le livre que celui-ci écrivit à l'issue de sa mission : deux ans chez Koltchak et chez les Bolchéviques.*
> *Et il s'assit au pas d'une porte pour pleurer, pleurer. »* S G. p 52

L'auteur du livre en question est George Montandon, médecin, anthropologue et explorateur franco-suisse, qui s'intéressait à la révolution bolchévique et en avait écrit un livre.

Dans la citation précédente, le narrateur évoque également, un fait réel qui concerne sa mission en Union-soviétique sur la tête d'une équipe de la Croix-Rouge pour libérer des prisonniers suisses de la Sibérie. Son séjour en Russie lui a inspiré l'écriture de son livre sur Koltchak, où il dénonce particulièrement les abus de la police politique ; la « tchéka »[2].

5-4- Décembre 1926, La réintégration au Parti sultangalièviste

Le texte indique aussi une date de réintégration du Parti sultangalièviste, qui représente pour Galièv et son camarade Khodjaèv, l'espoir de réaliser enfin le rêve

[1] C'est un livre écrit par le médecin et l'anthropologue d'origine suisse George Montandon, publié en 1923. In : Deux ans chez Koltchak et chez les Bolcheviques by George Montandon: très bon état, non coupé. (1923) | Tant qu'il y aura des livres (abebooks.com)

[2]Nous avons lu ces détails biographiques sur l'auteur du livre sur Kolchatk dans la page web de : https://fr-academic.com/dic.nsf/frwiki/699838#L.27attrait_pour_le_communisme_et_l.27Union_sovi.C3.A9tique

de l'organisation internationale anticolonialiste qui réunirait tous les tatars au sein d'un même front. Le narrateur évoque cette idée utopique dans la citation suivante:

> *« En décembre 1926, Mukhtarov annonça la réintégration dans le Parti du « groupe sultangaliéviste ». La division des communistes tatars en gauche et droite cessait dans un front « nationaliste ». Khodjaèv et Galièv pensèrent le moment venupour le triomphe de leur idée essentielle : la création d'une internationale Colonialeindépendante de la III ème Internationale. »* S G. p 116

A travers une succession de dates, l'auteur présente des faits liés à la révolution bolchévique et à la vie de Galièv dans un ordre plus ou moins chronologique, suivis de commentaires dérisoires sur des faits réels ou de fiction, tel qu'on peut le remarquer dans les passages qui parlent des arrestations de Galièv, à l'exemple de celui-là :

> *« En novembre 1928, Sultan Galièv fut arrêté à nouveau.*
> *J'étais surpris par l'état de déchéance physique dans lequel je le trouvais, notait l'inspecteur dans son rapport. Il ne prit pas la peine de lire le mandat d'arrêt, dit seulement : faites vite.*
> *Le jugement eut lieu à Moscou trois mois plus tard à huit-clos. » S G. p 117*

Dans cette citation, le narrateur décrit dans quel état fut arrêté Galièv à nouveau et pour la dernière fois. Sa déchéance physique et son indifférence morale connote unétat de désespoir fatal. L'auteur enchaine après l'annonce de cet événement, avec une remarque ironique sur Lénine, à partir de laquelle nous pouvonscomprendre que l'arrestation de Galièv et sa condamnation n'intéresse que très peu l'opinion publique:

> *« La ville était préoccupée par les étranges champignons qui avaient poussé au creux de l'oreille gauche de Lénine. » S G. p 117*

C'est avec ce type de commentaire dérisoire que le narrateur banalise les faits historiques les plus sérieux. Par contre, d'autres passages annoncent les faits historiques fatals d'une manière très rigoureuse, qui dégage l'anxiété et la tristesse :

« Arrêté en novembre 1928, Sultan Galiev fut jugé en 1929. Cette fois, il n'eut droit à aucun égard et fut considéré comme un traître, un contre-révolutionnaire et un agent de l'impérialisme. Il échappa toutefois à la peine de mort. Condamné à dix ans de travaux forcés, il fut déporté au camp du monastère des Solovki sur la mer Blanche. »[1]

En effet, l'auteur traite avec rigueur et sérieux les événements historiques majeurs du texte, à l'exemple du premier congrès de Bakou, qui représentait beaucoup pour Galièv et ses amis.

5-5- Le congrès de Bakou

Le congrès de Bakou est le premier congrès des peuples d'Orient. Il a eu lieu en septembre 1920 dans la ville de Bakou, avec la présence de plus de 2000 délégués venants des différentes régions orientales. Il a été organisé par l'organisation russe de l'Internationale des communistes[2] dans le but d'étendre la révolution bolchévique communiste qui aspire à l'abolition définitive du colonialisme, de l'impérialisme et de toute forme de racisme ou d'oppression.[3]

Beningsen et Quelquejay confirment que les objectifs de ce congrès nationaliste et anticolonialiste était de réaliser une autonomie et une indépendance socio-politique des peuples orientaux, notamment pour les délégués tatars musulmans qui y ont participé sous l'ordre de Galièv et de Vahitov[4] pour participer à la révolution.

L'auteur accorde une grande importance à ce congrès, il en parle comme étant un évènement grandiose, qui a eu beaucoup de succès :

[1]Chantal Lemercier-Quelquejay, Alexandre Bennigsen, *Sultan Galièv, le père de la révolution tiers-mondiste*, op. cit. P 243

[2] In : 2 mars 1919 - Lénine fonde l'Internationale Communiste (Komintern) - Herodote.net consulté le 02/04/2023

[3] https://www.persee.fr/docAsPDF/cmr_0008-0160_1985_num_26_1_2029.pdf. Consulté le 02/04/2023

[4] Chantal Lemercier-Quelquejay, Alexandre Bennigsen, *Sultan Galièv, le père de la révolution tiers-mondiste*, op. cit.

«Le congrès de Bakou : un événement grandios ; imposante manifestation des parias de la planète ; partout, les journaux en attestent la réussite exemplaire.» S G. p 29

Les objectifs du congrès étaient de lutter contre les impérialistes et la bourgeoisie, mais le passage suivant décrit l'insatisfaction de Galiev et de ses amis:

« Sultan Galièv et ses amis en sortaient insatisfaits, leurs thèses pas même examinées. L'ordre du jour, tyrannique invocation déjà ! et les Sabres endormis s'étaient dressés au djihad contre la bourgeoisie capitaliste et l'impérialisme dans une frénésie historique, une ovation sismique après enthousiasme logomachique puissant. Le grand cirque Zinovièv. » S G. p 29

L'auteur exprime ici cette insatisfaction avec son style dérisoire, faisant allusion au pétrole, qui représente, entre autres, l'un des plus importants butins algériens:

« Fais tourner la manivelle, t'occupe ! Bakou n'est pas dans notre poche, camarade, et le pétrole coulera toujours à gémir dans l'être déserté. Nous en viendrons, collectivement, à nous suicider sur la place pour n'avoir pas à maquiller nos rêves légitimes en carnaval.

On nous les pompe ! » S G. p 33

L'objectif de notre analyse de ces éléments du récit, est de montrer l'importance du travail documentaire effectué par l'auteur dans ce texte, et qui révèle l'ancrage historique de son récit littéraire à travers les dates et les protagonistes référentiels, analysés ci-dessus. Mais ce qui importe plus dans ce chapitre c'est l'étude de l'axe littéraire et poétique dans l'écriture de Tengour, et c'est ce que nous allons traiter, à travers d'autres éléments, dans la deuxième partie du chapitre. Notre objectif ici était de répondre, à la question de : comment la vision et l'écriture poétiques expriment-elles les aspects politique de l'histoire racontée.

Conclusion :

L'analyse de *Sultan Galièv* dans ce chapitre a révélé un récit historique riche d'événements du passé et qui se distingue aussi par un fond idéologique florissant, construit à la lumière des idées dominantes de deux périodes historiques. Dans ce texte, comme dans le précédent (*Le Vieux de la montagne*), les éléments de fiction fusionnent bien avec l'aspect documentaire, mais c'est l'écriture poétique qui domine sur la narration du récit.

Pour ce qui est de l'aspect documentaire, l'auteur renforce son récit par des passages cités directement ou indirectement des écrits biographiques et autobiographiques de ses personnages historiques, ce qui affermit l'historicité du texte et confirme notre hypothèse, qui avance que Habib Tengour prépare son écriture littéraire par une phase de documentation historique indispensable pour élaborer une histoire littéraire qui ne trahie pas l'histoire réelle malgré son recours fréquent à la fiction.

L'auteur fait appel dans ce récit au prétexte narratif de la révolution bolchévique, dont l'intrigue principale, tourne autour du parcours de vie de la figure historique de Mir Sayed Sultan Galièv. Ce méconnu de l'histoire qui acquiert grâce à l'imaginaire poétique de l'auteur, le statut du héros populaire, dont il n'a pas joui réellement dans sa vie, tout en idéalisant l'objectif suprême de Galièv de rétablir l'ordre et de réaliser la justice sociale pour les tatars bolchéviques.

A travers ce chapitre nous avons montré aussi, comment Tengour représente les éléments historiques liés à la révolution bolechévique, d'un point de vue russe et tatar, à travers la documentation historique d'un côté et la fiction et la poétique de l'écriture, d'un autre. Le texte montre également avec insistance, le grand désir des tatars de construire une nation qui exalte leur identité musulmane. Mais, il explique que pour réaliser ce but, les militants tatars devaient adhérer au système communiste imposé par les russes.

Le récit de *Sultan Galièv* explique justement que malgré la grande contradiction qui existe entre l'islam et le communisme, les militant tatars, tentent

tout de même de les associer.

Galièv et ses compagnons tatars bolechéviques, incarnent cet aspect révolutionnaire dans le récit de Habib Tengour, l'auteur reprocheleurs images à celles des algériens qui s'interrogaient dans les années 80 sur la valeurde la pensée marxiste. D'ailleurs c'est cette problématique qui est au cœur du récit historique de *Sultan Galièv*, avant nous demontrons une nouvelle forme dans le chapitre suivant qui étudié de *Poisson de Moïse.*

Chapitre III :
La guerre de l'Afghanistan dans *Le Poisson de Moise* : une genèse de l'intégrisme en Algérie

Nous poursuivons dans ce chapitre, l'analyse du sujet du fanatisme, à travers le roman de *Le Poisson de Moïse*. Ce texte, publié en l'an 2000 nous permet d'apporter une visionclaire sur la question du radicalisme politico-religieux chez l'écrivain Habib Tengour.

En effet, l'intégrisme est un thème si délicat qui est toujours au cœur de l'actualité contemporaine mondiale, notamment avec la médiatisation excessive des faits et desévènements liés de près ou de loin aux intégristes islamistes, de par le monde.

Le sujet du radicalisme et du fanatisme est au centre des interrogations de Habib Tengour, particulièrement dans ce texte romanesque qui a vu le jour dans une période historique bouleversée par les événements historiques, liés aux actes intégristes, les plus marquants du XXI éme siècle (les attentats terroristes ciblant les tours jumelles de New York). D'ailleurs le texte rappelle indirectement ce souvenir historique interpellant l'imaginaire collectif des lecteurs, à travers les évocations des personnages et du narrateur.

Le Poisson de Moïse met en jeu des protagonistes intégristes qui évoluent dans un espace de conflit stratégique et une période bouleversée par les tourments idéologiques. Ce qui fait de la guerre des idées, une guerre réelle, plus visible et très fatale. *LePoisson de Moïse* n'expose pas, comme *Le Vieux de la montagne* et *Sultan Galièv*, lanaissance et la genèse de la pensée fanatique dans la société algérienne et dans le monde, mais il le représente comme une réalité déjà bien installée, en contestant ses conséquences destructives sur la société.

Ce chapitre, a comme objectif d'analyse, l'explication des processus du mariage littéraire de l'imaginaire romanesque avec les référents historiques de la guerre de l'Afghanistan de 1979. De ce fait, il est nécessaire de retracer d'abord, la chronologie Afghane, puisque le cadre spatiotemporel de l'Afghanistan construit le théâtre principal où se déroulent les événements les plus importants de la première partie du roman et il représente également un espace de songes et de souvenirs dans la deuxième.

Nous montrerons ensuite, comment le sujet de l'intégrisme est évoqué dans *Le Poisson de Moïse* à travers le regard des personnages « Moudjahidin » algériens et aussi à travers les analyses sociologiques et ethnologiques de l'auteur, qui présente la composition des personnalités des afghans et des arabes « afghans », qui évoluent dans le milieu rural de l'Afghanistan où se passent la majorité des combats et dans les régions où se situent également les principaux maquis du djihad.

Enfin, nous analysons dans ce chapitre, la représentation métaphorique des personnages intégristes, qui laissent voir dans le récit un autre visage humanisé par la vision de l'auteur, détruisant en quelque sorte l'image stéréotypée des lecteurs à propos des terroristes sans vraiment compatir avec eux, ou justifier leurs actes de violences.

I- L'Afghanistan, une guerre au fond de l'histoire littéraire

La littérature se croise avec l'histoire sur le chemin de certains thèmes universaux récurrents tels que la guerre et la quête de liberté. L'évocation de ce sujet exprime en fait, l'une des plus grandes épreuves de l'humanité, qui suscite l'intérêt des écrivains et des artistes autant que celui des historiens. En tant que thème littéraire, la guerre permet de répondre à beaucoup de questionnements sur les réactions et les émotions de l'âme humaine dans ses moments de crises et de détresseextrême.

La guerre est un thème antique, toujours actuel et aussi impressionnant dans la littérature moderne et post-moderne. Sa représentation dans les textes littéraires et dans l'art d'une manière générale dépasse le simple reflet de ce phénomène qui a accompagné et qui accompagne toujours, l'existence de l'homme sur terre et qui continue à métamorphoser atrocement l'univers dans toutes les époques historiques.

La chroniqueuse historique biélorusse Sveltana Alexivitch raconte ce côté intime de l'homme dans un contexte de guerre, dans son ouvrage de témoignages *Les Cercueils de Zinc,* qui rapporte des récits des gens qui ont vécu les atrocités de la guerre de l'Afghanistan et de l'union soviétique et elle s'appuie principalement sur lestémoignages des soldats russes. A l'exemple de ce passage qui évoque la solitude del'homme guerrier face aux atrocités de la guerre ; une question retentie dans la tête

du soldat : est-ce que la balle suivante me ratera, est-ce qu'au prochain coup, je vais être tué ou c'est moi qui va donc tuer ?

> *« Les visages des morts ont quelque chose d'inspiré. Je ne peux absolument pas m'habituer au caractère insensé des choses ordinaires à la guerre : l'eau, les cigarettes, le pain… Surtout quand nous quittons la garnison et gravissons les montagnes. Là l'homme est seul face à la nature et au hasard. Est-ce que la balle t'évitera ou pas ? Qui tirera le premier, toi ou l'autre ? Là, on commence à voir en l'homme un composant de la nature et pas de la société. En Union soviétique, on nous montre à la télé en train de planter des allées de l'amitié qu'aucun de nous ici n'a vues ni plantées. »*[1]

Aussi, dans le passage suivant, la chroniqueuse russe raconte les atrocités de la guerre en Afghanistan en évoquant l'image glaciale des cercueils métalliques, symbole de la mort tragique des soldats russes.[2]

> *« 23 septembre Je suis montée dans un hélicoptère. J'ai vu d'en haut descentaines de cercueils de zinc tout prêts, qui brillaient joliment et affreusement au soleil… Lorsqu'on se retrouve devant quelque chose de semblable, on se dit immédiatement : La littérature étouffe dans ses frontières. On ne peut copier et représenter que ce qu'on a vu de ses propres yeux. Qui peut avoir besoin d'un rapport détaillé sur ce qui se*

[1]Sveltana Alexivitch. *Les cercueils du Zinc*. Traduit du russe par Wladimir Berlowitch et Bernedette de Crest. Editions Actes Sud. Paris. 2016. P 29

[2] La représentation et les descriptions des cruautés de la guerre sont les mêmes, quel que soit l'angle à partir duquel elles sont aperçues, du côté du vainqueur ou du vaincu. Nous avons choisi de commencer par la présentation de ses exemples de témoignages de la guerre, à partir des récits du camp russe, pour l'affronter, par la suite, indirectement, avec les témoignages et les descriptions des afghans à partir du point de vue afghan. Leconstat des dégâts et des pertes matériaux et humains est le même, la différence est dans la charge émotionnelle. Le chagrin et la douleur, sont multipliés du côté des Afghans, qui est en fait, victimes de toutes les circonstances de la guerre et même de leur propre nature !

passe ? Il faut quelque chose d'autre… Des instants graves arrachés à la vie ».[1]

Ici, l'auteure de l'ouvrage évoque à travers le témoignage de ses personnages anonymes qu'elle appelle « une mère » ou « un soldats » ou autres désignations générales, une interrogation cruciale sur ce que la littérature peut décrire de la guerre ? Le témoin qui parle ici, conclut que la littérature étouffe dans les frontières de la guerre. Pourtant de nombreux chef-d'œuvres ont marqué l'histoire de la littérature par des titres inoubliables, sur les grandes guerres du monde, à l'instar du fameux roman *Guerre et paix* de Léon Tolstoï, qui incarne la fusion parfaite entre le roman historique et le roman de guerre.

La guerre représente évidemment un thème littéraire très fréquent, dont la récurrence se justifie par la récurrence même des guerres réelles dans le monde. Mais avant d'analyser le thème de la guerre, il faudrait d'abord, définir qu'est ce qu'un thèmelittéraire.

Les théoriciens de la littérature définissent le thème comme sujet de narration, qui renvoie à une réalité extérieure au texte. Selon le poète et l'universitaire Michelle Collot, le thème n'est pas tout juste, le propos dont parle le texte, mais c'est l'ensemble de significations et de connotations données par l'écrivain à un sujet littéraire. Pour Collot :

« Il s'agit moins d'un objet extérieur à l'œuvre que d'une catégorie sémantique qui lui est propre. »[2]

Michel Collot, pense, que le sujet littéraire devient un thème proprement dit, grâce aux interprétations et aux connotations attribuées par l'auteur dans son texte, c'est l'ensemble de significations données à une référence extratextuelle, ou comme le définit le critique littéraire Jean-Pierre Richard, le thème est « une forme

[1] Sveltana Alexivitch. *Les cercueils du Zinc*. Traduit du russe par Wladimir Berlowitch et Bernedette de Crest. Editions Actes Sud. Paris. 2016. P 29 .

[2] Collot Michel. Le thème selon la critique thématique. In: Communications, 47, 1988. Variations sur le thème. Pour une thématique. pp. 79-91; doi : https://doi.org/10.3406/comm.1988.1707 https://www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_1988_num_47_1_1707

individuelle »[1] du connoté, c'est-à-dire du sujet qu'on choisit de représenter selon une connotation particulière, formulée par les interprétations personnelles de l'écrivain et de ses lecteurs.[2]

A l'exception du cas du roman de la guerre[3], proprement dit, la guerre comme thème, est généralement traitée comme toile de fond à l'histoire littéraire. C'est un prétexte narratif qui illustre et argumente des éléments de l'intrigue fictive du récit, tel que la représentation de la psychologie humaine et l'analyse des comportements et les caractères des personnages guerriers ou victimes. Cela peut bien exprimer la vision de l'auteur, à l'égard des horreurs d'une guerre donnée.

Écrire sur la guerre est une tendance qui distingue particulièrement, la littérature maghrébine et algérienne par rapport à des thèmes et des sous thèmes très représentatifs de sa réalité sociale et historique. Pour les auteurs algériens, notamment les classiques, la fidélité au thème de la guerre est un engagement à leurs passés historiques douloureux. En effet, la représentation littéraire de ce sujet, a commencé bien avant l'indépendance avec des romans qui dénonçaient l'institution coloniale et ses pratiques inhumaines.

La majorité des textes de la littérature algérienne classique se caractérisent par le traitement de sujets liés à la guerre, et les exemples sont nombreux, il s'agit notamment du grand écrivain, Mohamed Dib, de Kateb Yacine, de Mouloud Feraoun et de Mouloud Maameri, qui sont considérés en fait, comme les fondateurs de la

[1] Cité par Collot Michel dans son article : *Le thème selon la critique thématique*. In: Communications, 47, 1988. Variations sur le thème. Pour une thématique. pp. 79-91; doi : https://doi.org/10.3406/comm.1988.170 https://www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_1988_num_47_1_1707

[2] Nous analyserons le sujet de la guerre dans le roman de *Le Poisson de Moïse* de Habib Tengour, à partir de ce point de vue de connotations et d'interprétations thématiques, en essayant de dégager les perceptions et les lectures symboliques du sujet de la guerre, à travers un exemple bien déterminé inspirée de l'histoire moderne de l'une des régions les plus tourmentées du Moyen-Orient.

[3] Nous entendons par la désignation du « roman de la guerre », un roman dédié du début jusqu'à la fin à une guerre précise sans histoire fictive qui accompagne le récit.

littérature algérienne et dont les premiers œuvres étaient publiés dans la période de la guerre de libération ou juste après.

La forte présence du sujet de la guerre d'Algérie dans les œuvres des auteurs algériens, exprime la profondeur des blessures et des traumatismes du peuple algérien, après de longues années de colonisation française. Et même après l'indépendance, les inguérissables cicatrices de la guerre apparaissaient dans les écrits des anciens écrivains et resurgissent aussi chez les nouveaux auteurs, à travers lessouvenirs de la guerre et les regrets fatals de ses séquelles sur la société post- indépendante, à l'exemple de notre écrivain Habib Tengour.

L'auteur de *Le Poisson de Moïse*, a déjà traité le sujet de la guerre dans ses précédents textes. Ce thème est fortement présent, par exemple, dans son récit poétique *Sultan Galièv*, où il est question de critiquer le système communiste socialiste et le conflit des idées politiques du système totalitaire, ainsi que le nationalisme conservateur. Aussi, dans *Le Vieux de la montagne*, la guerre est implicitement évoquée à travers l'analyse des stratégies cachées, des meneurs de guerre discrets tel que Hassan as-Sabbah et ses disciples. La guerre de l'Algérie est aussi traitée explicitement dans certaines nouvelles de *Gens de Mosta*, à travers les souvenirs douloureux des personnages.

Mais dans *Le Poisson de Moïse*, la guerre de l'Afghanistan joue un double rôle dans le récit, elle est à la fois sujet principal et prétexte narratif, qui couvre les critiques de la guerre civile algérienne des années quatre-vingts dix. Dans ce texte, la guerre est bien exprimée à travers le sous-thème de la mort.

1-La mort comme sous-thème de la guerre :

La mort est un sujet très fréquent dans le texte du *Poisson de Moïse*. Elle se manifeste en tant que sous thème de la guerre, à travers notamment les dialogues des personnages et leurs perceptions, tels qu'il est exprimé dans le passage suivant :

> *« Le nombre des morts ne cessait d'augmenter. Cela ne l'ébranlait pas. Il se disait que la mort seule donnait sens à leurs entreprises. La mort est le sacrifice indispensable à la poursuite des grands projets édificateurs. Il en*

était convaincu et il prévoyait sans regrets les martyrs de son futur maquis. » P M. P 14

A la fin de chaque combat, se manifeste la mort, dans sa forme la plus cruelle. Elle se fait entendre dans la voix des survivants blessés, qui gémissent de douleur dans leurs derniers moments avant de rendre l'âme et elle se fait voir aussi dans les cadavres couverts de sang, qui perdent leurs traits et leurs identités et deviennent tout juste un élément dans le décor terrifiant de la guerre. Dans la citation suivante, le narrateur décrit une partie de ce décor désastreux, à la fin d'un combat :

« *On a tiré les torches électriques pour s'orienter dans le camp. Plongé dans* le *noir. Des gémissements et des appels aigus déchirent l'air ; ils permettent aux sauveteurs de se diriger vers les rescapés. » P M. P 26*

L'auteur met l'accent dans son récit sur un incident de mort plus particulier, dont il a raconté les circonstances de la découverte du défunt, qui a pu échangé quelques mots avec ses amis avant de partir de ce monde et formuler un dernier vœu pour son enterrement. Il s'agit de la mort de Laredj, un ami de combat algérien mort dans une bataille féroce, qui lui a causé une blessure grave et lui a ôté la vie.

Dans ce passage, le narrateur décrit la scène de la découverte de Laredj, et sa mort dramatique entre les mains de ses deux amis et compagnons algériens Mourad et Hasni. Laredj formule le vœu d'être inhumé chez lui, dans sa ville natale Mosta. Il ne veut pas que sa dépouille reste seule en Afghanistan :

« Près de la guérite à l'entrée du camp, Mourad trébuche sur un corps recroquevillé qui émet un geignement. Ils s'agenouillent près de lui et le prend doucement dans ses bras. Il reconnait Laredj, un camarade du maquis. Il se crispe, bafouille : « Laredj ! ça va ? »

L'homme est visiblement mal en point. Il bredouille d'une voix à peineaudible : « ils m'ont eu, les traitres. Je perds tout mon sang ! ils sont complétement fous, Mourad. C'est des tarés ! » il s'agrippe au col de Mourad, le dévisageant avec des yeux exorbités : « J'ai très mal. Je veux pas crever ici. Je veux revoir Tigditt. J'ai toujours détesté Mosta mais je veux mourir là-bas.

Me laissez pas ici. Tiens mon index, Mourad, et prononce la profession de foi avec moi ; c'est la fin. »

(...)

Mourad se tourne vers Hasni et dit : « donne-moi un coup de main pour le transporter à l'infirmerie. »

Laredj se met à gémir : « Non, non, laissez-moi ; je ne peux pas bouger. C'est trop tard. Promettez-moi de rapatrier mon corps à Mostaganem. Je veux être enterré face à la mer. Jurez-moi de faire le nécessaire. Je vous confie ma dépouille. Il n'y a de Dieu que Dieu… ». P M. p 27

En persuadant qu'il va sans doute mourir, Laredj demande à son ami Mourad de l'aider à prononcer la confession de la foi, et il dit lui-même difficilement : « il n'y de Dieu que Dieu », pour exprimer sa soumission totale à la volonté divine et mourir sur la bonne voix de Dieu.

A travers l'exemple de Laredj, l'auteur propose une vision humaine microscopique de ce qui se passe dans les scènes de guerre, où les victimes se réduisent à des chiffres dans des statistiques globales, alors que derrière la mort de chacune d'elle se cache une douloureuse histoire. Le récit, présente encore, par la suite, un autre exemple de mort tragique et bouleversante d'un camarade plus proche des deux personnages principaux Mourad et Hasni. Il s'agit de la mort de Kadirou.

La guerre de l'Afghanistan est représentée dans *Le Poisson de Moïse* vers sa fin, le narrateur raconte les derniers combats dont participaient les protagonistes algériens et met le lecteur dans une ambiance de lutte et de résistance, caractérisées par les débats politiques et idéologiques des protagonistes. Mais avant d'expliquer cette vision et étudier cette optique de représentation, il conviendrait de passer en revue, l'histoire de la guerre Afghane de 1979, les interventions soviétiques et américaines en Afghanistan et les participations de combattants de différentes nationalités dans les rangs de la résistance de l'armée afghane.

Le discours de la guerre chez Tengour est avant tout un discours identitaire, il reflète la détresse accumulée chez les algériens, au fil des années depuis le traumatisme des scènes de combats, jusqu'aux difficultés d'intégration avec les crises

de la nouvelle société algérienne post-indépendante. Mais la question qui se pose à ce propos est : pourquoi Habib Tengour a choisi particulièrement de raconter la guerre de l'Afghanistan, pour doubler son discours sur l'épineux sujet de l'intégrisme en Algérie ?

La réponse à cette importante question se trouve, sans doute, dans le contexte de l'écriture et de la publication du roman, sorti tout juste deux mois après les attentats du 11 septembre 2001. Certes, cette date marquante a fait flamber le discours médiatique sur le danger de l'intégrisme et les périls de l'idéologie de l'islamisme radical, mais la propagande inquiétante et menaçante sur le sujet était bien installée et propagée partout. En effet, le discours de la lutte contre le terrorisme faisait la Une des médias depuis les années quatre-vingt-dix, notamment chez les occidentaux qui pointaient du doigt les pays musulmans en générale et surtout ceux qui ont eu des antécédents avec le terrorisme tel que l'Afghanistan, fortement considéré comme le premier berceau et l'iminant refuge des terroristes.

La guerre de l'Afghanistan est représentée chez Tengour dans *Le Poisson de Moïse*, à partir de cet angle de « berceau terroriste ». Le récit se raconte à travers le regard de ses personnages et décrit les épisodes de la fin, et les derniers combats dont participaient les protagonistes les algériens. Le narrateur met ainsi le lecteur dans une ambiance de lutte et de résistance, caractérisée par les débats politiques et idéologiques des protagonistes, qui dotent le texte d'une grande valeur et profondeur historique.

Mais avant d'expliquer cette valeur historique et d'étudier l'optique de la représentation de l'auteur, il est important de retracer les grandes étapes de l'histoire de la guerre Afghane de 1979-1989, afin de mieux comprendre la société Afghane et ses transformations. Nous tenterons aussi de montrer l'influence de la guerre de l'Afghanistan dans le destin des combattants de différentes nationalités, qui ont combattu avec les afghans, animés par différentes motivations.

2- L'Afghanistan entre passé tourmenté et futur incertain

Les historiens décrivent généralement l'Afghanistan comme un pays fragile au passé tumultueux, marqué par les invasions externes et les conflits internes.

À l'époque contemporaine, l'Afghanistan était une scène de lutte entre les interventions extérieures des soviétiques et la résistance interne des afghans conservateurs et extrémistes, représentée par le groupe des Talibans. D'ailleurs l'avenir du pays est devenu complétement incertain et très inquiétant, depuis l'accès des Talibans pashtounes au pouvoir.

D'après les sociologues et les historiens spécialistes de la question de l'Afghanistan, ce qui complique davantage, la situation dans ce pays, est sa mosaïque ethnique et sa variété tribale. En effet la composition de la population est très diversifiée à cause de la succession des peuples et des civilisations sur sa terre. Sur ce sujet, Bernard Dupaigne et Gilles Rossignol, les auteurs du livre *Carrefour Afghan*, expliquent comment la succession des civilisations et des peuples différents a contribué dans la création de la diversification ethnique et raciale du peuple afghan :

> *« Tour à tour centre ou périphérie d'empires, succession ou superposition de royaumes rivaux ou de principautés indépendantes, les provinces composant l'actuel Afghanistan ont vu se succéder, depuis la nuit des temps jusqu'au XVIII ème siècle, une foule d'envahisseurs. Ils ont apporté leur civilisation, leurs coutumes, leurs langues, et aussi leur lot de ravages. Ce qui explique que l'Afghanistan, aujourd'hui, soit une véritable mosaïque ethnique. »* [1]

Ces historiens affirment aussi, que même à l'époque moderne, l'Afghanistan continue d'attirer des ennemis dévastateurs sur sa terre, à cause de beaucoup de facteurs, dont le plus important est la position stratégique du pays au carrefour de l'Orient et de l'Asie. L'écrivain Habib Tengour, montre, ce point dans son récit à travers la description de la nature sauvage de l'Afghanistan et de la variété des races humaines qui l'habitent.

[1] Bernard Dupaignes, Gilles Rossignol. *Carrefour afghan*. Edition Folio. Paris. 2002. p 37

De plus, la guerre de l'Afghanistan dans *Le Poisson de Moïse,* représente la problématique du conflit idéologique entre le communisme et l'islamisme[1], à travers l'affrontement de deux éléments principaux qui ont déclenché, effectivement, la guerre de 1979 sur sa terre, l'influence idéologique russe sur la société et les partis politiques afghans d'un côté, et le fort attachement à l'islam et ses concepts d'un autre.

A ce propos, le politologue Olivier Roy confirme, dans le passage d'article suivant, que l'origine des troubles contemporains de l'Afghanistan est le conflit entre le communisme et l'islamisme extrémiste :

> *« L'histoire de l'Afghanistan peut être lue comme l'interaction de trois niveaux: une culture politique fondée sur les relations entre un État central et les « groupes de solidarités », réseaux infra-ethniques dont la tribu n'est qu'une forme d'expression possible; un équilibre stratégique régional où les acteurs se positionnent sous la pression de grands clivages géopolitiques mondiaux (successivement la rivalité entre Britanniques et Russes, puis la guerre froideet enfin la « guerre contre le terrorisme ») ; l'idéologisation induite par le communisme et l'islamisme, qui contribuent, d'une part, à modifier le jeu interne des relations entre l'État et les groupes de solidarité et,d'autre part, àfaire de l'Afghanistan un enjeu des conflits internationaux. L'histoire de l'Afghanistan est donc portée largement par des facteurs exogènes, mais qui s'articulent sur des constantes locales. »*[2]

[1] Nous avons analysé cette problématique cruciale dans le chapitre dédié au récit de *Sultan Galièv*, où on a montré la nature idéologique du conflit, en tant que projet socio-politique du personnage principal Galièv. Alors que, dans *Le Poisson de Moïse*, cette problématique est moins évidente à constater dans le texte, pourtantson incarnation est plus concrète à travers une vraie guerre armée.

[2] Roy Olivier. *De la stabilité de l'Etat en Afghanistan*. Dans Annales. Histoire, sciences sociales. 2004/05 (59 éme année) ANNA_595_1183 (1). pdf.

Olivier Roy explique aussi, dans cet extrait, les facteurs qui affaiblissent l'État et qui ont permet aux forces externes de se mêler aux affaires des afghans. L'auteur signale notamment les dangers de « l'idéologisation » du peuple, entre les concepts politiques du communisme et la doctrine exagérée de l'islamisme, ce qui place le pays aux carrefours des conflits internationaux, notamment dans la guerre actuelle contre le terrorisme.

Après une relative stabilité au début des années soixante-dix, le renversement du système monarchique dans le coup d'État de 1978 marquait en Afghanistan, le commencement des troubles et des guerres soutenues et financées par les mains implicites des soviétiques et des américains.

Le professeurs Gilles Dorronsoro confirme que la guerre en Afghanistan était un affrontement entre les deux camps Est-Ouest, représentés par l'union soviétique et les américains :

> *« Pendant l'occupation soviétique (1980-1989), la guerre est généralement analysée dans le cadre de l'affrontement Est-Ouest. Les acteurs locaux et leurs stratégies sont généralement pris en compte par rapport aux enjeux globales de la rivalité américano-soviétique. »*[1]

Les russes avaient commencé bien avant cette date de 1978, d'installer les germes de leur idéologie communiste, d'une manière assez solide, qui leur a permet de créer à l'intérieur de l'Afghanistan une certaine dépendance intellectuelle concernant, notamment, les idées du marxisme communiste. Ce qui a encouragé les partis communistes de demander aux russes une aide militaire et financière pour renverser le système monarchique et installer le socialisme, dans l'espoir de moderniser le pays. Mais l'intervention des soviétiques transformait la terre de l'Afghanistan à un théâtre ouvert sur les péripéties d'une guerre féroce, entre les soviétiques et les agents de la CIA, et l'enjeu des intérêts est très important entre les deux camps.

[1] Dorronsoro Gilles. *La révolution afghane des communistes au tâlebân*. Editions Karthala. Paris. 2000. P 17

2-1- Causes et conséquences internes de la guerre d'Afghanistan

Pour mieux comprendre la révolution et la guerre afghane de 1979-1989, il faudrait tracer un bref survol chronologique de la situation socio-politique du pays avant la date du soulèvement partiel, en 1978, d'une partie de la population derrière le parti communiste du pays, le « PDPA »[1], créé une dizaine d'année auparavant.

En réalité, le pays a connu quelques tentatives de modernisation bien avant les années soixante-dix, grâce aux travaux du cousin du roi et son premier ministre Mohamed Daoud. Mais les plans de ce dernier, n'ont pas donné de fruit, à cause de l'opposition du système monarchique à toutes les réformes économiques ou politiques qui pourraient la menacer. De ce fait, l'opposition du roi Mohamed Zaher Shah a poussé Daoud à se démissionner et a interdit, fermement, la construction des partis politiques.

Ce n'est donc qu'à partir de 1973 que l'Afghanistan a commencé à s'ouvrir sur la modernité contemporaine dans le sens politique actuel. Car c'est à partir de cette date qu'on a met fin à la monarchie, grâce à un coup d'Etat qui a renversé le roiZaher avec l'aide militaire russe. Quelques années plus tard, En 1977 l'ex-ministre Mohamed Daoud est élu président sur la tête de la première république Afghane. Cependant ce dernier, a aussitôt été renversé et assassiné par le Parti communiste, en 1978.[2]

2-2- Conséquences du coup d'état de 1978

L'Afghanistan était l'un des pays les plus pacifiques de l'Asie, avant de se transformer à un théâtre de conflits internationaux pendant la guerre froide, et à partir du coup d'Etat de 1978, les troubles et les conflits ont commencé à défiler sur ce pays

[1] Parti démocratique populaire d'Afghanistan, créé grâce à deux phénomènes dans la société afghane ; d'abord la déception de l'intelligentsia afghanes, des étudiants laïques qui se sont retrouvés coincés par le chômage et la bureaucratie paralysante, et les affinités prosoviétiques des officiers et dirigeants afghans formés en URSS soviétique. Lire à ce sujet l'article de : le double code afghan, marxisme et tribalisme d'Olivier Roy, document PDF in : Le double code afghan. Marxisme et tribalisme - Persée (persee.fr)

[2] Lire à ce sujet le livre de Assem Akram. *Afghanistan, conflit et société*. Editions l'Harmaton, Paris. 2021.

« victime de son histoire et de sa géographie »[1], d'après le professeur en histoire William Maley. L'Afghanistan était en effet victime de sa propre histoire, suite aux successions des envahisseurs sur sa terre et à cause de sa grande dépendance à l'extérieur, en tant que pays rentier, d'un système économique très faible. Maley explique ce point dans la citation suivante :

> *« Les difficultés que connaît actuellement l'Afghanistan sont dans une large mesure le produit de son histoire tourmentée et de sa situation géographique complexe. Ces facteurs ont contribué à engendrer un État affaibli, ouvert à l'ingérence de puissances étrangères et en proie à des perturbations depuis des décennies. »*[2]

Parmi les évènements qui ont conduit le pays à une guerre dévastatrice, nous évoquons plus particulièrement le coup d'état communiste de 1978, qui représente un tournant dans l'histoire contemporaine de l'Afghanistan. Le professeur en Histoireet relations internationales William Maley, explique dans la citation suivante, comment cet évènement bouleverse l'Afghanistan et représente le résultat des subdivisions des différentes catégories du peuple entre rigoristes et fervent de modernisation :

> *« Le coup d'État communiste d'avril 1978 fait basculer l'Afghanistan a dans un abîme social et politique duquel il n'est pas encore parvenu à s'extraire. Si les causes du coup d'État sont multiples, il convient avant tout de noter qu'il ne répond pas au départ à une quelconque volonté de changement révolutionnaire de la part du peuple afghan en général, mais résulte plutôt de la profonde division qui règne à l'époque au sein de l'élite politique basée à Kaboul. »*[3]

[1] Maley William. Afghanistan : éclairage historique et géographique in : http : international-review.icrc.org/sites/default/files/irrc-880-maley-fre.pdf consulté le 02-04-2023.

[2] Ibid.

[3] Maley William. Afghanistan : éclairage historique et géographique in : http : international-review.icrc.org/sites/default/files/irrc-880-maley-fre.pdf. P 5.

Le renversement de l'ancien système en Afghanistan, a enfoncé davantage le faussé de la division au sein du peuple afghan ; seule une petite minorité, soutenue et appuyée par les soviétiques, avait adopté le système démocratique socialiste de l'union soviétique, en dépit des valeurs sociales et religieuses très conservatrices de la société afghane.

Ce rappel historique est nécessaire pour mieux comprendre le cadre historique du fond de *Le Poisson de Moïse*. Il sert notamment, à mieux situer les protagonistes du récit, par rapport aux événements de la guerre dans laquelle il participent. L'auteur évoque aussi d'autres faits importants, tel que le rôle des Talibans dans l'histoire moderne de l'Afghanistan.

2-3- Invention et intervention des talibans

Les talibans sont considérés par les historiens comme le groupe le plus terrible de l'Afghanistan, dont la naissance représente l'événement le plus fatale de l'histoire moderne du pays. C'est en fait, un groupe de jeunes gens endoctriné par une idéologie islamiste extrémiste, connus par leurs duretés et leurs violences sociaux. Ils accèdent totalement au pouvoir en 1996 et c'est à partir de ce moment-là que débute un autre calvaire afghan.

> *« En novembre 1994, le mouvement taliban, structuré, armé et entrainé au Pakistan, s'empare de Kandahar. En septembre 1996, les talibans sont à Kaboul. Deux ans plus tard, ils contrôlent la majeure partie du territoire afghan. »*[1] »

En effet, les talibans sont connus par leurs sauvageries et leurs radicalismes religieux, qui ont engouffré la société afghane davantage dans l'obscurantisme, notamment en ce qui concerne la situation de la femme. Par exemple dans cette citation, le narrateur évoque à travers un dialogue des deux personnages principaux de l'histoire, les interventions des Talibans dans la guerre après le départ des forces soviétiques. Les personnages parlent à postériori d'un passage dévastateur des Talibans, en insistant surtout sur le fait que les talibans soient fort probables

[1] Bernard Dupaignes, Gilles Rossignol. *Carrefour afghan*. Edition Folio. Paris. 2002. p 15.

manipulés par les américains, pour jouer un certain rôle dans la scène de la guerre.

> *« Hasni parle en martelant ses phrases : « Ken et Sharif Shah sont arrivés à temps pour arrêter le massacre, hier soir. Ces talibans sont des enragés. N'importe quoi est prétexte pour eux à faire usage de leurs armes. T'as entendu le savon qu'il leur a passé ? » « C'est pour la frime ! soupire Mourad. Ils sont manipulés ! Depuis quand des étudiants en théologie, sont-ils capables d'aligner une armée d'attaque aussi bien équipé ? »* » PM. P35

L'auteur insinue dans certains passages de *Le Poisson de Moïse*, que le mouvement des Talibans est un mouvement créé et manipulé par les américains pour s'en servir dans leurs guerres froides contre les russes et au même temps pour mieux pénétrer dans le pays, et déstabiliser sa sécurité générale afin de mieux régner. Nous reviendrons ensuite à cette idée qui est qu'est exprimée indirectement dans le récit à travers le discours des personnages.

3- Le rapport implicite aux événements du 11 septembre

La trame romanesque de la guerre de l'Afghanistan, dans *Le Poisson de Moïse*, fait appel entre autres, aux contextes historiques d'un événement marquant du 21 -ème siècle, les explosions des tours jumelles de New York, le 11 septembre 2001. L'auteur rappelle cet événement marquant de l'histoire universelle contemporaine, à travers les protagonistes terroristes du *Poisson de Moïse*, où il essaye de plonger dans leurs psychologies intimes afin de comprendre leurs motivations et leurs caractères.

Le rapport du texte de *Le Poisson de Moïse* aux évènements du 11 septembre 2001 est double, d'abord par rapport au thème du terrorisme et ensuite par rapport à la date de la sortie du roman à quelques jours seulement de la date des événements qui ont laissé le monde entier dans un état de choc, pendant de très longues années. Tengour s'exprime à ce propos dans l'extrait suivant d'un entretien avec Hervé Sanson :

> *« Le Poisson de Moïse est paru en septembre 2001, quelques jours après « le 11 septembre ». Le livre aurait dû sortir bien avant, il était chez l'éditeur, pour des raisons techniques, il n'est sorti qu'à la fin de septembre. Plusieurs*

Journalistes, du Monde notamment, ont demandé les épreuves pour pouvoir en parler, mais personne n'en a finalement rendu compte ; je pense que le livre arrivait trop tôt : le livre parait au moment des attentats à New York mettant en scène des intégristes sans les diaboliser. » [1]

L'opinion public du monde entier était sur la défensive à propos du sujet des intégristes, personne n'avait la prédisposition de comprendre les attitudes et les motivations de ces acteurs de violences qu'ils suivent avec appréhensions sur les écrans. Le stéréotype des terroristes mauvais, qu'il faut absolument combattre, prenait le dessus sur l'aspect humain de la question chez la majorité des gens. Mais chez Tengour, c'est l'aspect humain et morale qui domine dans son texte, ce qui l'intéresse, en effet, dans ce sujet, ce n'est pas « l'axe du mal » et encore moins, la diabolisation des personnages des moudjahidins.

L'auteur explique dans la citation suivante, les raisons pour lesquels ce texte n'a pas été bien reçu sur la scène littéraire, notamment dans la période de sa publication :

« L'Axe du Mal, comme ils étaient supposés être. C'est ce qui a troublé les lecteurs à l'époque. Sous le choc de l'événement, ils n'ont pas pu lire le livre, ils ne savaient pas de quoi il s'agissait, ils auraient voulu une sorte d'initiation convenu à cet univers. Or, le livre, tout en étant un roman d'aventures, avec une trame, une action, présente des personnages qui raisonnent beaucoup sur la religion, qui discutent de politique, de la vie, mais enfin qu'est-ce que c'est que ces gens-là ? on ne les imagine pas comme cela. A tort. Le comportement des intégristes ne peut pas se comprendre si on ne connait pas leurs argumentation religieuse… »[2]

[1] Sanson Hervé. *Entretien avec Habib Tengour, la trace et l'écho : une écriture en chemin*. Edition de Tell. Alger. 2012. p 109.

[2] Ibid.

Tengour fut parmi les premiers à avoir parlé des attentats du 11 septembre d'une manière prémonitoire, dans son texte *Le Poisson de Moïse*. Mais ce roman est passé inaperçu à cause de beaucoup de paramètres, entre autres, la colère internationale contre le terrorisme, dont la haine annulait toute possibilité de compréhension des acteurs de l'action. La deuxième raison de la mauvaise réception du texte est que les précédents récits poétiques de Habib Tengour qui se caractérises par leurs incontestables complexités et leurs styles difficiles, créaient chez les lecteurs, une sorte d'appréhension à l'égard de tous les écrits de Tengour.

Pourtant, l'auteur de *Le Poisson de Moïse*, ne prend pas la défense de ses protagonistes terroristes mais il ne les condamne pas non plus. Il essaye juste de remonter à l'origine du problème, en creusant plus loin dans l'histoire de l'Afghanistan, et ses guerres interminables qui ont engendré le désastre sur sa terre. En faisant référence, implicitement aux influences idéologiques qui alimentaient aussi, indirectement les idéologies extrémistes en Algérie, ce qui a fait naitre par la suite la décennie noire.

Partant de l'hypothèse que les auteurs des attentats sont, sans doute, des jeunes gens endoctrinés et entièrement manipulés, Tengour dessine dans son texte les portraits d'un groupe de combattants engagés dans une guerre « sainte » dont ils ne sont pas entièrement convaincus. Le narrateur décrit, en creusant dans la psychologie des protagonistes terroristes, des profils de jeunes désemparés, en détresse psychologique et qui vivent un mal être existentiel et social, que même les violentes actions de la guerre ne peuvent apaiser. Mais qui trouve dans le djihad une sorte de consolation et une raison de vivre plus ou moins valable qui répond à leurs questionnements intérieurs.

4- La théorie du Djihad dans une guerre politique internationale

La guerre de l'Afghanistan était au début une guerre stratégique politique de deux grandes forces mondiales sur la terre d'un pauvre pays asiatique. Mais par la suite, les données ont changé et elle s'est transformée en une guerre religieuse, qui tente de promouvoir les théories du djihad et les valeurs d'une guerre sainte qui a comme objectif, la réalisation d'un État islamique.

Le texte de *Le Poisson de Moïse* expose à travers son histoire romanesque une théorie du Djihad islamique, contre l'un des camps occidentaux considérés comme « mécréants ». Le djihad contre le communisme politique des soviétiques et surtout des parties communistes afghans, sous prétexte que les valeurs du communisme sont opposées à celles de l'islam.

La guerre d'Afghanistan représente dans ce texte, une sorte d'arrière- plan à l'histoire romanesque du livre. Dans lequel on évoque une période historique très délicate de l'Algérie, surtout dans la première partie du récit ; qui commence par la fin de la guerre des Afghans contre les Russes, en cédant la place, par la suite, peu à peu, à la réflexion du narrateur et des personnages sur l'utilité et les motivations de cette guerre dans laquelle un nombre important de jeunes algériens y sont engagés.

Les deux personnages Hasni et Mourad incarnent dans le texte, les deux courants contraires concernant la guerre et le djihad. Pour Hasni, le djihad est le devoir de chaque musulman et il doit être poursuit même après la fin de la guerre de l'Afghanistan, mais en Algérie, le prochain terrain de lutte, où il rêve d'exploiter ses nouvelles compétences de guerrier. Alors que pour Mourad, la fin de la guerre en Afghanistan marque la fin du djihad et du combat et signifie le retour à une vie normale, loin de tous les soucis de la guerre ou même les soucis politiques et religieux. Mourad ne comprend pas le raisonnement de Hasni, qui lui fait plutôt peur,tel qu'il l'exprime dans ce passage :

> *« Attends, attends, quels Moudjahidins, la guerre est finie. Les Russes sont rentrés chez eux, battus à plate couture. Les Afghans sont libres maintenant. Ils ont un gouvernement indépendant. Je ne te suis pas très bien. Nous-mêmes, nous n'avons plus rien à faire ici. C'était bien ça notre engagement, non ? qu'est-ce que ça veut dire ? »* P M. P19

Le narrateur représente tout au long du texte, le conflit idéologique entre Mourad et Hasni, à travers leurs dialogues parfois acerbes et parfois émotionnels. Hasni essaye de jouer sur les ondes de l'appartenance au même pays et à la même ville, pour justifier la complicité qui devrait être renforcée entre les deux protagonistes, aux caractères différents.

L'auteur, exprime par exemple, à travers cet échange entre Mourad et Hasni, leur différence de caractère. Dans le premier extrait, Mourad soliloque seul, dans un état d'ivresse, qui lui fait perdre le contrôle sur ses émotions et ses paroles, et il exprime en sanglots son sentiment de regret, à l'égard de sa mauvaise manière de parler avec sa mère, et son refus catégorique de retourner avec elle en Algérie ou de même pas l'écouter parler.

> *« Mourad s'égare dans la mélancolie. Il monologue sans tenir compte de la présence de ses deux amis. Ses gémissements sont entrecoupés de sanglots : « ma propre mère ! comment je l'ai traitée ! je ne réfléchissais même pas ! les paroles sortaient de ma bouche comme si elles m'étaient imposées par un mauvais génie. Elle avait raison, on a fait de nous des monstres ! on nous aveugle ! l'obéissance aux parents n'est –elle pas une obligation ? le lien de parenté est un rameau divin, qu'ai-je fait ? je l'ai cassé ! je suis un misérable ! une ordure ! » »* P M. p 77

Ce monologue extériorisé par les larmes, exprime aussi les questionnements internes du personnage, ses remises en question des étapes de sa vie, ses actions et son état d'hypnotisation qui lui ont fait faire des choses dont il n'est pas tout-à-fait convaincu. Mais Hasni essaye de le réconforter et lui assure que la solution est dans la religion de Dieu, dans sa considération simple, sans la spéculation du discours religieux :

> *« Hasni le secoue un peu : « c'est rien ! tu vois, tu penses trop ! toi, tu crois dans toutes les conneries qu'on nous enseignait. Regarde, Kadirou et moi, on prend que c'qui nous intéresse. Pas la peine de se farcir la tête de dilemmes oiseaux. Je te l'ai déjà dit, Dieu nous a réuni pour nous entendre et faire taire nos différences. Tu vois bien qu'ici, chaque parti tire la couverture à lui. Le discours religieux, il doit pas nous faire oublier la réalité de Dieu. Elle est au-dessus de notre entendement. Par contre, nous devons connaitre nos intérêts et les défendre. C'est ça qu'est primordial. Toi, t'es trop intelligent et idéaliste. Ressaisis-toi ! » »* P M. p 77

Hasni admire l'intelligence de son ami Mourad, mais au même temps, il lui reproche son idéalisme et son intellectualisme qui le pousse à réfléchir à tous les détails de sa vie. On ce qui concerne le discours religieux par exemple, Hasni prend l'ensemble de la religion en bloc, mais il l'applique en fonction de ses propres intérêts. Mais Mourad pense à tout, il pose des questions et se tourmente lui-même par sa vision du monde assez mélancolique.

L'auteur quant à lui, expose dans son texte, une vision plus radicale, concernant la question de l'extrémisme et de la notion du djihad en particulier. Selon sa conception, cette pensée dangereuse doit mourir et disparaitre complétement. D'ailleurs, la mort tragique de ses protagonistes représente, pour lui, la meilleure façon romanesque qui illustre, à travers les péripéties de son intrigue littéraire dramatique, la réponse sur le sort de la mort méritée des idéologies meurtrières. Tengour formule son point de vue, en ces termes :

> *« Pour moi, cette idéologie est à combattre et elle doit mourir. Dans ma vision du monde, même si elle gagne, elle ne gagnera que provisoirement. A long terme elle est destinée à mourir. C'est pourquoi je les fais mourir- au fond, quand on regarde bien, le premier, celui qui meurt le plus tôt, Kadirou, c'est effectivement cette forme d'intégrisme des jeunes qui vont sans réflexion, sans idéologie ; celle-là est celle qui peut mourir le plus rapidement ; celle qui va rester plus longtemps c'est la deuxième, celle du militant pur et dur, le maquisard, le Hasni ;et le dernier qui meurt, Mourad, est celui qui va continuer à s'interroger sur le plan intellectuel, c'est-à-dire qu'intellectuellement les séquelles qui restent. Celui-là on ne sait pas s'il meurt réellement. »*[1]

Dans ce passage d'entretien, Tengour explique la connotation du timing de la mort de chacun des protagonistes par rapport à l'histoire du récit. D'abord Kadirou, le plus jeune et le plus désinvolte des trois, il meurt le premier, parce qu'il n'a pas eu

[1] Sanson Hervé. *Entretien avec Habib Tengour, la trace et l'écho : une écriture en chemin*. Edition de Tell. Alger. 2012. p 117.

un fondement idéologique à défendre plus longtemps dans le récit, il est venu en Afghanistan par hasard et a quitté la vie par un coup de malchance.

Ensuite, Hasni puis Mourad, dont les profils typiques et psychologiques sont pluscompliqués que ceux de Kadirou. Le récit de Habib Tengour leur permet de vivre plus longtemps afin de tenter de réaliser leurs idéaux, qui sont pour la plupart, inaccessibles ou irréalisables dans la vie d'ici-bas, notamment le songe du Paradis de Hasni. Quant au personnage de Mourad[1], il représente les traces de la pensée intégriste sur l'intellectuel et le penseur qui se tourmente à essayer de répondre à toutes les questions difficiles qui le tourmentent, afin de justifier par exemple, les actes de meurtre et les légitimer par rapport au discours religieux.

L'auteur représente à travers le profil de ces trois personnages types, les trois catégories d'intégristes qui auraient existé dans les camps afghans. En effet, cette bande de moudjahids algériens représente un échantillon concret de tous les types de combattants arabes sur les terres de l'Afghanistan, qui a reçu une remarquable divergence internationale durant sa guerre de 1979-1989.

4-1- La théorie du Djihad dans une guerre politique

A l'heure actuelle, où les médias et les écrans occupent une grande surface dans nos vis, le terme « Djihad », qui a une signification particulièrement arabo-musulmane, est devenu plus que familier de la part de tous, musulmans ou pas. Cependant, le mot possède plusieurs nouvelles connotations plus terrifiantes les unes que les autres et parmi toutes les significations connotatives, nous retenons celle liée au contexte de la guerre.

La philosophe française Cynthia Fleury considère le Djihad comme une notion complexe et le définit comme une épreuve de résistance, destinée aux fidèles de la religion, une définition plus proche à l'étymologie d'origine du terme dans la langue arabe :

[1] Nous réservons à la mort de Mourad, une analyse plus approfondie dans le deuxième chapitre de la deuxième partie, afin de parler d'une mort tragique et d'une fin cinématographique.

> *« Le jihad est une notion complexe. Loin d'avoir un sens et un usage unilatéraux, cette notion permet de distinguer l'islam de l'islamisme, mais surtout, à l'intérieur de la foi, de suivre l'itinéraire réflexif et religieux du fidèle. En fait, le jihad est une mise à l'épreuve du fidèle dans la mesure où, selon l'usage qu'il fait de ce terme, il connaît soit l'exil occidental, soit au contraire l'Orient des Lumières. Que le jihad soit une notion « orientale », cela est très certain, encore faut-il définir ce que l'on nomme « oriental » ... Que le détournement du mot jihad soit le fait même d'une occidentalisation, cela peut surprendre, encore faut-il définir ce que l'on nomme ainsi. »*[1]

Fleury évoque également, dans sa définition précédente du djihad, un point très important qui lie la notion et le terme aux deux sphères contradictoires de l'Orientet de l'Occident ce qui propose à analyser, une problématique très curieuse entre l'origine orientale du mot et son acceptation et sa médiatisation orientaliste. De même, dans le roman, les personnages qui appliquent le djihad dans la guerred'Afghanistan et en font un idéal de vie, vivent et évoluent entre les deux mondes de l'Orient et de l'Occident.

Le mot djihad est d'origine arabe, il veut dire combattre, résister et faire d'énormes efforts sur soi, pour réaliser un idéal de vie, généralement liée à un au-delà sublimé qui récompensera ceux qui ont su réussir l'épreuve. Plus concrètement faire le djihad est combattre et lutter dans « une guerre juste » pour arriver au chemin de Dieu.

D'après les auteurs du livre *Carrefour afghan* Gille rossignol et Bernard Dupaigne :

> *« La djihâd, contrairement à ce que l'on pense généralement, n'est pas seulement la « guerre sainte », obligatoire pour tout musulman lorsque la communauté musulmane est menacée. C'est aussi un effort personnel pour*

[1] Fleury Cynthia. Le jihad : de l'exil occidental à l'Orient. Document PDF. In : file:///C:/Users/hp/Downloads/CITE_014_0061.pdf

aller vers Dieu, pour s'amender, pour mettre sa vie et ses actes en conformité avec les préceptes divins.»[1]

Dans *Le Poisson de Moïse* de Habib Tengour, la notion du Djihad est évoquée dans le sens de faire la guerre contre les mécréants. L'auteur exprime sa réflexion à ce propos à travers les dialogues de ses personnages qui s'autoproclament moudjahid, pour la noble cause de la libération de l'Afghanistan. Ce sont surtout Hasni et Mourad qui débattent tout au long du récit, leurs idées contradictoires concernant le sens et la pratique du Djihad. A l'exemple de ce passage :

« On ne peut pas tuer Ken et Sharif Shah. C'est une trahison
Quelle trahison ? c'est le Djihad, Mourad
« Seuls ceux qui ne croient pas en Dieu et au Jour dernier te demandent de les dispenser du combat. Leurs cœurs sont indécis et dans le doute, ils ne prennent aucune résolution. ». » P M. P 50

Ici, Mourad conteste le plan de son camarade Hasni, pour quitter l'Afghanistan et fuir avec une grosse somme d'argent vers l'Europe. Il essaye de le remettre à l'ordre en lui posant la question suivante:

« Qui nous autorise à tuer ? la vie est sacrée, sous toutes ses formes. Nous devons la préserver et la respecter. De cette façon, nous louons Dieu. » P M. p 51

Afin de convaincre son ami, Hasni renforce sa proposition et argumente ses dires avec un verset coranique traitant justement le sujet du djihad, mais Mourad réfute catégoriquement son opinion, qu'il trouve radicale et lui répond ainsi :

« Ton coup monté n'a rien à voir avec la guerre. C'est une opération criminelle, un acte crapuleux de banditisme ! » P M. p 51

Mais Hasni est tenace, il trouve toujours une nouvelle justification pour donnerdu sens à ce qu'il fait, cet « acte de banditisme » selon Mourad est pour lui un « nouveau djihad ». Hasni va jusqu'à accuser Mourad d'être ailleurs et de ne pas

[1]Bernard Dupaignes, Gilles Rossignol. *Carrefour afghan*. Edition Folio. Paris. 2002. p 154.

suivre l'actualité des choses qui évoluent incontestablement vers une nouvelleguerre:

> *« Ô Mourad ! c'est un nouveau djihad qui se prépare, la terre entière va être un gigantesque brasier, mais tu vois rien, t'es ailleurs ! dans un nuage. Redescends ! » P M. p 52*

Le djihad ne prend tout son sens que lorsqu'il y a quelque part une récompense et une contrepartie considérable qui mériterait de risquer sa vie pour un idéal non palpable et immatériel, qui se gagnerait, en plus, ailleurs dans un au-delà non perceptible par les sens. La récompense du bon djihad est la satisfaction de Dieu et le paradis, le narrateur explique dans la citation suivante comment les recruteurs des nouveaux moudjahidines utilisent cette promesse du paradis pour convaincre les jeunes qu'ils ciblent :

> *« Ceux qui les ont recrutés leur ont fait miroiter le jardin arrosé promis aux martyrs, une bonne solde à la fin du service, la vie trépidante dont ils rêvaient au milieu des parkings de leurs cités délabrées, mais surtout ils ont insisté sur cette demande de respect et de reconnaissance de leur être profond étouffé par le manque de servir à quelque chose. » P M.* p 22

A travers l'expression de « faire miroiter le paradis arrosé devant les yeux des jeunes recrutés », l'auteur montre indirectement une stratégie de recrutement basée sur les promesses absurdes que personne ne peut vérifier pour les contester ou les admettre.

La guerre de l'Afghanistan était au début une guerre stratégique politique de deux grandes forces mondiales sur la terre d'un pauvre pays asiatique. Mais par la suite, les données ont changé et ça s'est transformé en une guerre religieuse, qui tente de promouvoir les théories du djihad et les valeurs d'une guerre sainte qui a comme objectif la réalisation d'un état islamique.

Le texte de *Le Poisson de Moïse,* expose à travers son histoire romanesque une théorie du Djihad islamique, contre l'un des camps occidentaux considérée comme « mécréants ». Le djihad contre le communisme politique des soviétiques et surtout

le narrateur insiste justement, dans son récit sur cette connivence entre les membres du groupe algériens, ce qui les distinguent des autres groupes de moudjahids, présents dans les maquis afghans, parmi eux.

5- Divergence internationale et hospitalité afghane

Le récit de *Le Poisson de Moïse*, présente la variété et la diversité des moudjahids non afghans qui participent à la guerre, au même titre que les algériens. Ce détail narratif représente en fait une réalité historique qui distingue la guerre de l'Afghanistan. A travers cette participation si intense de beaucoup de nationalités arabes ou autres, l'Afghanistan avait transmis sa doctrine islamiste extrémistes et sa rage de faire la guerre à beaucoup d'autres nations. L'auteur explique ce point, à travers l'échantillon narratif des personnages du groupe de moudjahids algériens.

5-1- L'hospitalité des afghans

L'Afghanistan est un pays connu par sa variété ethnique et une diversité tribale soudée par l'appartenance à l'islam. Bernard Dupaigne et Gilles Rossignol décrivent la société afghane ainsi :

> *« En dépit de la diversité des ethnies, des langues, des coutumes, les afghans sont unis par leur attachement à l'islam, leur volonté de vivre indépendants ;d'une région à l'autre, on retrouve des comportements identiques, qui mêlent tout à la fois l'humilité et la fierté, la susceptibilité et la générosité ».*[1]

Les auteurs de cette citation signalent l'hospitalité et la générosité des afghansavec les étrangers, pour qui, l'invité est sacré, tels qu'ils l'expliquent dans la citation suivante:

> *« L'invité, l'hôte (mehmân) est sacré. Le voyageur reste un messager de Dieu,qu'il faut traiter en tant que tel. Il apporte les nouvelles de l'extérieur, il vientdistraire les longues veillées, il raconte ce qu'il a vu ailleurs dans une autre qu'il faut traiter en tant que tel. Il apporte*

[1] Bernard Dupaignes, Gilles Rossignol. *Carrefour afghan*. Edition Folio. Paris. 2002. p 146

> *les nouvelles de l'extérieur,il vient distraire les longues veillées, il raconte ce qu'il a vu ailleurs dans une autre vallée, dans un autre monde » .*[27]

Dans *Le Poisson de Moïse*, l'auteur évoque également ce trait de caractère commun aux afghans. Il se manifeste notamment, dans leurs hospitalités avec les moudjahids étrangers qu'ils respectent beaucoup parce qu'ils sont venus pour les aiderdans leur guerre.

L'auteur montre ce caractère chez les Afghans à travers une situation précise. Quand Mourad était blessé et ne pouvais pas poursuivre son chemin de voyage avec son ami Hasni, alors ce dernier l'a confié aux habitants du village le plus proche, pour se faire soigner et reprendre seul le chemin.

Dans la citation suivante, l'un de ces villageois exprime l'estime des afghans pour les moudjahidines étrangers :

> « *Heureusement, Celui qui crée n'abandonne pas. Vous êtes venus de si loin pour nous aider à chasser les mécréants et les envahisseurs. C'est une joie et un plaisir de vous être utiles. » PM. P 115*

L'Afghanistan est considéré comme un terrain d'entrainement pratique à la guerre. La vie de ces jeunes gens change complétement après leurs participations aux combats contre l'armée de l'URSS ou les troupes de l'état afghans. Ils vivent ensemble dans des conditions pénibles qui impactent leurs psychologies et leur incitent en quelques sortes à reproduire la violence qu'ils ont vécu à leurs retours chez eux.

L'auteur expose cette idée, à travers l'exemple de Hasni, qui rêve de construire son propre maquis de Djihad à son retour en Algérie, notamment en ce qui concerne l'endoctrinement radical:

[71] Bernard Dupaignes, Gilles Rossignol. *Carrefour afghan*. Edition Folio. Paris. 2002. p 149.

« Hasni a tout d'abord cru que la précarité de leur situation dans ce camp de transit de Peshawar lui tapait sur le système. Le traintrain peu reluisant et les perspectives quasiment nulles donnent le bourdon. Il pense qu'il est le seul à s'être engagé en Afghanistan pour, plus tard monter une organisation insurrectionnelle islamique en Algérie. » P M. p 13

L'auteur évoque à travers ce détail de fiction, une vérité historique algérienne, qui concerne les jeunes qui sont allé faire la guerre en Afghanistan, et dès qu'ils reviennent ils essayent de s'engager dans d'autres organisations terroristes pour continuer à faire la guerre et exploiter leurs expériences. Le syndrome afghan a touché aussi d'autres pays arabo-musulmans.

5-2- Divergence internationale

Le narrateur énumère les autres nationalités présentes aussi en Afghanistan,au même titre que les algériens pour combattre avec les Afghans. Chacune d'elles avait ses propres objectifs motivés par différentes idéologies islamiques plus ou moins extrémistes.

Dans cette citation, le narrateur évoque des querelles qui arrivent, de temps à autre, entre les moudjahids de nationalités ou d'origines différentes et fait la dénombre des différentes nationalités regroupées dans le même endroit, ce qui explique, entre autres, les raisons de leurs malentendus et leurs querelles :

*« De temps en temps, des rixes éclatent. Sanglantes. Elles révèlent des antipathies raciales ancestrales et de profondes divergences religieuses entreles nationalités : les Soudanais croient en la venue prochaine du Prédestiné qui extirpera tous les maux de la terre ; ils partagent cette croyance avec les Marocains et les Algériens. Les Egyptiens reprochent à la révolution iranienne de se recroqueviller sur elle-même au lieu de stimuler les partis de Dieu partout dans le monde. Les Chinois veulent abolir contrôles des naissances et revenir*à la polygynie sans pour autant rompre avec le collectivisme maoïste. Les Turcs espèrent rétablir le Califat à Istanbul et fédérer les différents peuples de l'islam sous leur *autorité. Les Tunisiens penchent davantage pour une bourgeoisie Les*

Yéménites et les Maliens trouvent le système tribal meilleur garant des

droits de la personne car il évite les excès suicidaires de l'individualisme. Les Indonésiens critiquent l'hégémonie des Arabes, et les Ouzbeks et les Albanais rejoignent les Tchétchènes dans la critique acerbe des positions doctrinales d'Ibn Taymiya. Les jeunes de l'émigration, quant à eux,rêvent d'islamiser leurs quartiers pour en devenir les émirs omnipotents. Ils Portent sous leurs tuniques réglementaires des tee-shirts à l'effigie de MalcolmX et ils connaissent par cœur des passages entiers des discours incendiaires qu'il a tenus contre l'Amérique. » P M. p 23

Dans ce long passage, le narrateur présente les différents groupes ainsi que leurs idéologies différentes, en détaillant certains points pour quelques groupes, à l'exemple des saoudiens, qui croyaient vivement au retour du « prédestiné, l'élu sauveteur » ou « elmahdi elmonatadhar »[1]. Qui, selon la tradition, il reviendrait sauver l'humanité de tous les maux qui la rangent. Ou encore les égyptiens, pour qui, la révolution iranienne islamique, devrait s'étandre sur influencer tous les autres pays de l'islam, afin de suivre son exemple et la généraliser[2].

Pour les chinois, le salut ne se réalisera qu'avec l'islam communiste, alors que ces deux courants de pensée sont complètement différents et contradictoires[3]. Quant aux Turcs, c'est leur narcissisme qui prend le dessus, ils veulent reprendre le contrôle sur tous les pays musulmans, comme dans L'empire ottoman[4].

[1] Habib Tengour évoque souvent dans ses textes, le personnage mythique « d'Elmahdi el Montadher », qui est le sauveteur de la fin des temps d'après la tradition musulmane, mais il, lui donne différents sens dans sesfictions. On le retrouve également avec plus de présence dans son texte *Le Maître de l'Heure.*

[2] Cette idée de l'influence de l'état iranien, est traitée plus profondément dans le récit de *Le Vieux de la montagne*, à travers l'exemple implicite de la secte des Assassins, dont l'histoire exposait déjà, à l'époque médiévale le projet de fonder un état islamique, entièrement soumis aux lois de la religion.

[3] Le projet de l'islam communiste est le sujet principal du récit de *Sultan Galièv*, ce texte, dont nous avons analysé les référents historiques dans le deuxième chapitre de cette partie, expose la possibilité de lier entre l'islam et la pensée communiste, afin de constituer une nation basée sur les deux systèmes de réflexion.

[4] Le sujet de la suprématie des Turcs et leur désir également redevenir gouverneurs sur la tête de tous les états musulmans comme à l'époque ottomane est exposé plus fructueusement dans le récit de *Le Maître de l'Heure*.

Les Tunisiens, songeaient déjà à la république islamique[1], alors que les Yéminites voulait plutôt retourner au système tribal, d'un grand chef de tribu qui régit tout et qui domine tous les membres de la tribu sous le nom de l'islam.

L'auteur résume à travers le dénombrement des nationalités des moudjahids participants dans la guerre d'Afghanistan, les courants les visions du monde et les idéologies de certains importants pays du monde musulmans principalement période tourmentée par les événements liés au fanatisme et à l'intégrisme.

Tengour évoque même le rôle des jeunes maghrébins, émigrés en France qui avaient comme projet de retour de la guerre d'Afghanistan, l'islamisation de leurs quartiers et sa gestion, afin de combler le vide de leurs vies frustrantes, avant leur l'engagement en Afghanistan.

En effet, cette guerre a également attiré les jeunes issus de l'émigrations en France, d'origine maghrébins influencés par une nouvelle vague d'islamisation, qui touchait surtout les quartiers de la banlieue en France, à l'exemple du personnage principale Mourad, qui a voyagé en Afghanistan à partir de la France.

Ces troupes se sont retrouvées ensemble, contraints de cohabiter malgré leurs différences culturelles et autres. Ce qu'ils ont eu commun, est que la guerre de l'Afghanistan ne les concerne pas directement, mais malgré leurs hétérogénéités, ils partagent les mêmes troubles psychiques et les mêmes tourments existentiels liés au contexte actuel de la guerre. Le narrateur décrit ces groupes ainsi :

> *« Les protagonistes se regroupent par affinités ethniques ou attachement personnel à un mouvement. Ils obéissent à leurs chefs sans se poser de questions. Après les combats, les survivants tirent leurs dernières cartouches en l'air pour remercier Dieu d'être encore en vie, puis oublient l'incident pour continuer à vivre ensemble. S'entr'égorger ou ripailler au même banquet est affaire de Décret. On ne peut rien y changer. »* P M. P30

[1] C'est une lecture prémonitoire des données du pays car, ceci a été réellement réalisé y a quelque temps, c'est une anticipation de ce qui va se passer en Tunisie avec le printemps arabe de 2016.

Cette description donne en fait, l'impression que les moudjahids sont transformés par la machine de la guerre à des pions, parfaitement manipulables et chosifiés. Ils ne doivent, selon le narrateur, qu'obéir à leurs chefs qui ne leur expliquent même pas les objectifs de chaque bataille.

A ce sujet, le personnage Hasni parle à son ami Mourad, du rôle des américains en tant que manipulateurs discrets dans la guerre d'Afghanistan :

> *« Tout le monde est manipulé mon vieux ! on ne va pas à la mer quand on ne sait pas nager ! Les Américains nous manipulent, d'accord. Nous, on le sait et onprofite de ça. Chacun est libre non ? »* PM. P 35

À leurs risques et périls, les protagonistes des moudjahids considèrent toute la guerre de l'Afghanistan comme une grande aventure. C'est le cas notamment pourle groupe des algériens, qui prennent de plus en plus conscience, après leur engagement, que cette guerre est le résultat d'un affrontement entre deux grandes puissances mondiales ; les soviétiques et les américains, qui se disputent pour leurs intérêts dans le terrain d'intérêt afghan.

Les américains sont représentés dans le texte à travers le personnage de Ken, l'officier, qui accompagne Hasni, Mourad et Kadirou dans leurs derniers moments, avant leurs fugues de l'Afghanistan.

Ken, endosse en tant que personnage américain toute la haine du personnage algérien Hasni contre les occidentaux. Le dernier voyage des personnages de Hasni, Mourad et Kadirou avec Ken et le pakistanais Sharif Shah, a révélé beaucoup d'animosités entre les personnages, notamment entre Hasni et Ken. Le dialogue suivant entre eux, exprime l'origine de cette haine occidentale, chez Hasni, que le narrateur décrit comme la haine « des faibles contre les forts » :

> *« Là ! c'est la musique et puis ce bougnole d'Afghan_ il l'aime bien, ce chtarbé. Un chauffeur hors pair !_ qui, parce qu'il est encore jeune, croit pouvoir refaire le monde à son image ! le Vietnam, c'était autre chose ! il continue : « j'étais contre la guerre à l'époque, comme tous les hippies. Pourtant à la fin de mon service, j'ai rempilé. Aussi sec, je me suis engagé dans les marines ! j'étais même pas beurré ! »*

« T'étais contre la guerre mais tu ne supportais pas de la perdre, c'est à ! n'est pas, superman ? « Le pique Hasni. ». Une vieille rancœur, refoulée au plus profond de lui, surgit soudain. La haine des faibles contre les puissants. Elle saisit avec délectation l'occasion pour s'exprimer. » Ken le rabroue : « Arrêtes tes conneries ! » Hasni n'arrive plus à se retenir. Avec une jouissance manifeste, il laisse le flotde bile se déverser : « Vous, les Américains, vous voulez toujours être les plusforts. Des cow boys ! Vous êtes toujours en train de conquérir le far West. Mortaux indiens ! les petits Vietnamiens vous l'ont mis, pourtant ! C'est que des bouffeurs de riz à l'eau, ils ont pas les hamburgers, mais ils ont réussi à vousétendre. Au tapis. Les malabars ! ».

Ken lui répond d'un air hautain : « Tu dis n'importe quoi ! qu'est-ce qu'un sous-dève comme toi connais à ces choses-là ? fume ton shit et t'occupes pas de politique. C'est au -dessus de toi, ça ! t'es qu'un merdeux ! ». »PM. P 100

A travers les propos de Ken dans ce dialogue, l'auteur exprime un point de réflexion très important, concernant le fameux complexe de l'Orient/ Occident, qui setraduit par une sorte de haine gratuite, notamment envers tout ce qui est américain.

Le passage évoque également la consommation de la drogue de Hasni, le « Shit Afghan », qui le rapproche plus de l'allure et du caractère des afghans qui consomme cette drogue d'opium de différentes manières sans modération. D'ailleurs Hasni porte fièrement le surnom de « l'Afghan » qui « lui va comme un gant » selon son ami Mourad.

6- Les soviétiques et leurs prétextes historiques de guerre

La présence des russes en Afghanistan est justifiée par le contexte de la guerre interne des différents partis afghans. D'après les historiens leur venue était prévisible et préméditée :

« L'intervention des soviétiques était-il prévisible ? oui, répondent certains, se référant non seulement à l'histoire de l'expansion russe en Asie central. Pour ceux-là l'URSS poursuit un dessein politique séculaire consistant à se ménager un accès vers les mers chaudes. Et l'URSS ne pouvait plus au point où étaient les choses, laisser le régime communiste de Kaboul s'effondrer, aurisque de

voir apparaitre en Afghanistan un pouvoir « islamique » dont la propagande aurait risqué de s'étendre aux républiques soviétiques musulmanes d'Asie centrale. »[1]

Les troupes soviétiques ont participé à une guerre féroce en Afghanistan pendant dix ans, pour freiner le développement du projet afghan de l'Etat islamique, protéger les intérêts russes sur place et renforcer le courant communiste, qui allait s'effondrer. Cependant l'intervention russe en Afghanistan a pris une tournure très violente, malgré qu'à la base, ils sont venus pour aider pas pour envahir et le pays faire la guerre à sa population :

« Les soviétique, officiellement sont là pour aider et assister l'armée afghane. Celle-ci est peu fiable. »[2]

Afin de réprimander la résistance afghane, les russes augmentent de plus en plus la tension de la guerre, ils durcissant leurs stratégies et multiplient les formes de violence contre les afghans :

« En 1985 et 1986, les soviétiques durcissent leur stratégie ; ils portent des coups terribles à la résistance. Les observateurs commençaient de douter de la capacité des Afghans à soutenir le choc. »[3]

Quand ils parlent des russes, le narrateur et les personnages évoquent souvent leurs redoutables violences et leurs crimes de guerre. A l'exemple de cet extrait qui représente une discussion entre Hasni et des villageois afghans, à propos des tourments de guerre causées par les russes:

« « Maudits soient les Russes et tous les mécréants ! Dieu donne la victoire aux musulmans ! »

[1] Bernard Dupaignes, Gilles Rossignol. *Carrefour afghan*. Edition Folio. Paris. 2002. p 195.

[2] Ibid. p 197.

[3] Bernard Dupaignes, Gilles Rossignol. *Carrefour afghan*. Edition Folio. Paris. 2002. p 214.

Les villageois lancent d'un commun accord : « qu'ils soient maudits ! après une courte pause, un autre convive reprend la parole : « Oui les Russes ont commis les pires sévices ! Un jour, on avait tendu une embuscade à un convoi militaire qui venait de Kaboul. Nous les avons tous massacrés et seulement cinq des armes et munitions ! On a pris tout ce qu'on pouvait transporter et fait sauter les tanks. » » PM. P 117

Les russes dans le texte, sont les terribles ennemis mécréants des Afghans, qu'il faut absolument anéantir. Dans ce passage par exemple, le personnage Mourad se souvient d'une scène horrible de brulure à vif par le napalm des avions russes. L'image de la femme qui se consume comme dans un brasier l'a profondément marqué:

« Mourad pousse un profond soupir : « Nous avons vu tellement d'horreur pendant cette guerre ! »

…Les images l'assaillent. D'abord floues. Des esquisses. Peu à peu, les traits se précisent. Des couleurs brutales. Des sons agressifs. Il ferme les yeux et parle : « une nuit, les Russes nous ont surpris dans un village où on pensait être en sécurité. Leurs hélicoptères nous lançaient des roquettes et nous aspergeaient de napalm. J'ai vu une pauvre femme bruler comme une torche, son enfant serré dans les bras. Notre ami Kadirou, Dieu ait son âme, a réussi à le lui arracher et le sauver des flammes. L'évocation me donne la chair de poule. » PM. P 117

Dans le passage suivant, Mourad semble plus affecté, il décrit avec beaucoup d'émotions, une autre scène affreuse des pratiques inhumaines des russesavec la pauvre population afghane :

« Ils ont choisi des têtes au hasard qu'ils ont forcées à monter à bord de leurs hélicoptères. Une fois dans les airs, ils se sont mis à tournoyer comme des vautours au-dessus du village puis ils ont balancé dans le vide les vieillards d'abord, ensuite les femmes et les enfants en derniers. En bas, personne ne bougeait. Tous étaient pétrifiés par l'abomination du spectacle. » PM. P 118

Après dix ans de guerre dévastatrice, les troupes russes quittent enfin l'Afghanistan en 1988, laissant derrière eux des blessures et des traumatismes profonds :

« Le 8 février 1988, Gorbatchev annonce le retrait prochain des troupes soviétiques.»[1]

7- La représentation de l'espace oriental

Le narrateur et les personnages du roman représentent l'espace de l'Afghanistan et ce qui l'entourent, à travers des descriptions qui expriment leurs visions et leurs impressions d'égarement ou d'étouffement. Par exemple, dans ce passage le narrateur décrit les premières impressions de Mourad au moment d'entrer en Afghanistan pour la première fois, dans un « voyage chaotique » aux formalités lourdes, qui annoncent des images de misère et du sous-développement:

> *« Il était bien question de vacances pendant que lui s'embarquait pour l'Afghanistan ! le voyage avait été chaotique. Des formalité fastidieuses, chicane du sous-développement. Un circuit abracadabrant. Il fallait transiter par Peshawar. Ce qu'il avait pu en rêver de cette escale au milieu des vicissitudes du voyage. La ville ne correspond pas au féérie des Milles et une Nuits. Il s'était construit un décor merveilleux avec les résonnances du nom. La déception ! une bourgade en lambeaux. L'Orient misérable des documentaires ! devant le spectacle désolant qu'offrait l'entrée de la ville, il avait eu la sensation insolite mais bien réelle d'expérimenter physiquement sa propre mort. »* PM. P 182

Le narrateur précise ici, qu'il était question pour Mourad de partir en vacance de rêve, avec sa bien-aimée française Léa, qui voulait lui offrir un été exceptionnel, dans un petit coin de paradis et elle ne savait pas que son amoureux allait la décevoir et la quitter subitement, pour s'engouffrer dans une mésaventure incertaine en Afghanistan.

[1] Bernard Dupaignes, Gilles Rossignol. *Carrefour afghan*. Edition Folio. Paris. 2002. p 220.

L'auteur étale dans son texte des descriptions spatiales très expressives reflétant son imaginaire oriental. il nous fait suivre les trajectoires de ses personnages à travers les montagnes de l'Afghanistan et les villes avoisinantes qui permettent d'y accéder, telle que Peshawar et sa passe de Khaybar[1].

En effet, Peshawar[2] occupe en tant qu'espace romanesque une place importante dans le récit, c'est une ville pakistanaise, décrite à travers des images et des situations qui ne correspondent pas du tout aux attentes du personnage Mourad, qui, parait-il, s'attendait à voir l'une des villes des récits féériques des *Milles et une Nuits*. Le narrateur accorde à cette ville de transit pour l'Afghanistan, de nombreux passages descriptifs, dans le suivant, par exemple, il visualise des images et des impressions des personnages qui la traverse pour aller à Darra, une autre ville pakistanaise, réputée par son commerce illégal d'armes, manifesté au grand jour dans des bazars et des marchés ouverts :

> *« Ils doivent traverser le centre de Peshawar pour regagner Darra. La circulation est dense : motos-taxi, voitures, piétons, bétail se bousculant dans un bruit infernal. Il est impossible d'avancer vite dans une telle mêlée. Ils mettent plus d'une heure à pester dans les embouteillages avant d'apercevoir, à la sortie de la ville, un panneau indiquant : DARRA 42 KM. A ce moment, un autocar rutilant, recouvert de bondages multicolores, bondé jusque sur le*

[1] La passe de Khayber est la plus célèbre de toutes les passes menant en Afghanistan à partir de l'Inde, de l'Iran, du Pakistan. C'est une passe stratégique appelée par les anglais par « la route du fer », à cause de son ancien chemin de fer. In :

Simond Charles. L'Afghanistan, les Russes aux portes de l'Inde. Paris. 1885. Document Pdf. In : https://books.googleusercontent.com/books/content?req=AKW5QafoIlJdmWy_7lWMMtZyjdMz4By-7haN7xyDcwOrlGixZzYnWjf_TmMAmd-Q21szSz74vuLOh1uDdHQMVmkCUuqRkGIM4X4DiiwYGZCgui2KFbNEgkmkMqh5q9C4mYD_TzCmv3YM67UU06F4LGXmNFbQcL3tiP6hZFmLpwM3IC2dJ5SUbS0d0OjYdpksL5jfLrw-bj2C66CSLfQQUgbxzim6LFKPV6dcQgYiMGqk3W2MTJvW0ncK-jdp-XLKUe3_QDi0nPKK. Consulté le 28/04/2023.

[2] Peshawar a préservé sa réputation de la Route de soie d'autrefois, malgré qu'elle est devenue actuellement un théâtre de guerre et centre de conflits locaux et internationaux. In : https://www.universalis.fr/encyclopedie/peshawar/. Consulté le : 28/04/2023.

toit où des passagers s'entassent avec les bagages, débouche de l'autre sens, à toute allure. Il oblige les deux Toyotas à se rabattre en catastrophe sur le bas-côté. » P M. P 87

L'espace du bazar se distingue particulièrement parmi les nombreuses descriptions d'espaces afghans, par certaines figures caricaturales qui semblent impressionner le narrateur, telles que la densité des détails des objets hétéroclites entassés dans un même endroit restreint et les caractéristiques des vendeurs et les foules des promeneurs dans les lieux étroits. Ce passage exprime l'ébahissement des personnages qui se promènent au milieu d'une foule de personnages indigènes et étranger représentant un « charivari oriental » impressionnant:

« Les trottoirs défoncés de l'avenue de la gare routière grouillant d'une foule bigarrée de promeneurs, de marchands ambulants de brochettes, de friandises dégoulinantes et de cigarettes, de voyageurs affairés, de colporteurs ouzbeks au manteau rayé, de portefaix népalais enturbannés, de mendiants estropiés, de Djats diseuses de bonnes aventure, de fonctionnaires engoncés dans le costume européen et de soldats en treillis débraillés. Un charivari oriental dans lequel se faufilent Mourad et Hasni. S'y ajoute le grondement continu d'une circulation dense et chaotique. » P M. P 47

Les Afghans comme population, sont décrits tel un peuple passif et même très naïf, qui ne fait que subir les actes d'oppression dont il est victime. Les personnages des moudjahids algériens les décrivent comme des personnages marginaux, dans leur propre vie et leur propre pays, comme dans cet extrait de dialogue, où le personnage de Hasni s'adresse à son ami Mourad à propos des habitants de l'un des villages qu'ils traversent :

« Ces villageois, c'est que des légumes sur un plat de couscous ! des miséreux dont tout le monde se fout. Ici, nous sommes nulle part ! aucune géographie, aucune histoire pour relever la trace ! pour être soumis, ils le sont ! tout peut leur tomber dessus ! » PM. p 120

Mourad trouve dans ces villageois, un exemple de musulmans dévoués à leurs croyances religieuses sans pleurnicher sur le sort de la misère et de la pauvreté que leurréserve la vie. Pour lui, ils représentent un exemple réconfortant de soumission parfaite à Dieu et aux préceptes de l'islam. Mais son ami Hasni ne partage pas ce point de vue et il pense, quant à lui, que les villageois en question ne sont que « des légumes sur un plat de couscous », reprenant un proverbe algérien, qui veutdire qu'ils ne font que décorer le plat. D'ailleurs, d'après Hasni, ils n'ont pas de tracesdans le monde, pas même géographique.

Le narrateur nous offre aussi dans le texte une autre description de l'Afghanistan à travers un œil étranger, autre que celle des moudjahids algériens. C'est à travers le regard pertinent du personnage visiteur de la mère de Mourad, qui a fait le voyage depuis Oran, pour aller le chercher au bout du monde, en Afghanistan. Cette mère courageuse, constate avec désolation, qu'il s'agit d'un pays pauvre et complétement dévasté, qui a réussi tout de même, à attirer son fils et tant d'autres jeunes sur ses terrains de guerre. La mère de Mourad n'a cessé de critiquer tout ce qu'elle a pu croisé dans le pays depuis son arrivée à d'Islamabad. Mais elle a surtout réfuté l'argument de son fils que sa raison d'être en Afghanistan était de suivre une formation approfondie dans les préceptes de l'Islam, prétendant, dans son alibi, qu'il apprend auprès des mollahs afghans « le droit chemin de islam » !

La mère de Mourad a imposé à son mari de l'accompagner dans son voyage de recherche de son fils jusqu'aux rudes et dangereuses montagnes de l'Afghanistan. Elle a reçu le choc de sa vie en écoutant son fils, le scientifique et le chercheur intellectuel parler ainsi de son voyage et de la religion, elle a immédiatement pensé que son cher enfant a subi un lavage de cerveau si fort pour le transformer ainsi, à un point où elle ne le reconnait presque plus. C'est ainsi qu'elle lui répond furieusement, rejetant avec conviction toutes ses idéeset ses arguments:

> *« Notre Dahra est une pépinière de saints au charisme exceptionnel. Nous n'avons rien à envier aux Afghans. J'ai vu le pays, ils n'ont rien ! »* P M. P73

Pour Mourad les Saints algériens dont parle sa mère ici ne sont que des charlatans et spéculateurs sur la religion, ils ne sont que des prêcheurs qui expliquent l'Islam dans leurs Zaouïas, fréquentées uniquement par des gens modestes qui croient à tout, et à propos de l'Afghanistan, il se dit à lui-même pour riposter indirectement que : « *ce n'est pas cepays fâcheux que sa mère décrit.* » PM. P 73

A travers le profil de Mourad, l'auteur présente les caractéristiques du héros problématique, en pleine crise existentielle et en quête d'un idéal irréalisable. Nous analysons dans ce qui suit les composants littéraires de ce héros problématique fictif par rapport à sa symbolique historique et idéologique.

8- Héros problématiques et crise existentielle et identitaire

Les héros problématiques du texte de *Le Poisson de Moïse*, sont en fait tous les protagonistes djihadistes du récit, mais le personnage de Mourad est celui qui incarne parfaitement tous les traits du caractère de ce type de héros très présent dans la littérature universelle et algérienne.

Rappelons que le héros problématique est par définition, un personnage principal en conflit avec son entourage, tout lui parait faux et injuste et psychologiquement, il ne retrouve jamais son réconfort et rien ne l'apaise,puisqu'il est tout le temps, en train de se tourmenter de questions qui n'ont généralement pas de réponses.

Cela s'applique justements sur Mourad, l'intellectuel sceptique, tout le temps présent da le roman, depuis le début de la première partie, en Afghanistan, jusqu'à sa mort tragique à la fin de la deuxième partie à Paris. Cette forte présence dans le récit, oblige le lecteur à ruminer ses pensées intimes, révélées par le narrateur et remettre le monde en question selon son optique de chercheur de vérité.

En plus de son rôle fictif, par rapport à l'intrigue du récit, le portrait de Mourad a une connotation historique métaphorique, il représente dans sa société, un type de jeunes algériens désemparés et désorientés devant les choix difficiles qui se proposent à lui durant ses parcours de vie tourmentée.

Dans ce passage, Mourad fait un dialogue avec son amie l'algérienne Sadjia, qui lui pose des questions sur ses convictions et ses véritables motivations qui l'ont

poussé à faire la guerre en Afghanistan. Mourad répond à ses curieuses questions sans grande conviction, mais il s'acharne à montrer son gène d'être algérien, et de devoir rencontrer et supporter les algériens qui se trouvent partout dans le monde.Il dit ici, qu'il espère qu'il y en pas beaucoup en Australie, là où il rêve de s'installer :

> *« Tous les deux sirotent leur thé en soufflant dessus bruyamment. Sadjia le regarde bien en face : « tu as fait la guerre, là-bas ? tu as tué des gens ? »*
> *Lui, regardant ailleurs : « Oui, sans doute ! je n'en sais rien. J'étais pendant deux ans avec les Moudjahidin. On était dans la montagne. Les Russes ne venaient pas souvent. Dans la guerre, on ne tue jamais vraiment. On tire sur des cibles. On sauve sa peau, instinctivement » elle soufflée : « tu t'est battu pendant deux ans avec les Moudjahidin ! ça devait être terrible ! tu as de la chance d'être encore vivant ! comment tu as fait pour te retrouver en Afghanistan ? c'est tellement incroyable ! »*
> *Mourad se raidit : « Pourquoi ? on trouve bien les Européens en Afrique et des Chinois à Soho ! la Terre n'est pas plus vaste qu'une boite d'allumettes ! tu sais, je crois qu'il n'y a pas un endroit sur cette planète où on ne rencontre un Algérien ! c'est dramatique ! »*
> *Elle réprouve ce qu'il vient de dire. Elle lui lance : « Tu dis n'importe quoi, Mourad ! tu es quoi, toi ? » P M. P 232*

Sadjia représente ici, la voix de la raison qui conclut résolument le dialogue avec Mourad, en lui posant la question qui le tourmente le plus, depuis le début du récit et quine cesse lui-même à se poser : qui est-il ? que peut-il réaliser dans sa vie ? et que cherche-t-il en fait, à travers toutes ses aventures ?

Le complexe de Mourad d'être algérien confirme en fait, son caractère de héros problématique, qui refuse l'identification à son entourage, mais au même temps il ne peut échapper aux jugements de valeurs qui sont ancrés dans sa tête à partir de son contexte de vie.

Ce personnage représente la génération de jeunes algériens des années quatre-vingt, quiétaient particulièrement touchées par les séquelles de la colonisation et de la guerre de libération. Les jeunes algériens de cette époque ont vécu un vide

terrible dans le domaine de la politique et de la société. Un vide qui se traduit par une série de conflitset des confrontations avec l'entourage.

L'auteur explique comment la trajectoire de Mourad dans *Le Poisson de Moïse* exprime les valeurs, auxquelles il croit profondément, et conçoit que toute idéologie dévastatrice doit effectivement mourir. Alors il tue l'idéologie avec la mort des personnages terroristes. Tel qu'il l'explique dans cet extrait d'entretien :

> *« Dans Le Poisson de Moïse, on a la trajectoire de Mourad, ce qu'il a fait, comment il s'est engagé avec les Afghans, ce qui lui arrive, il ne comprend pas tout, et les autres non plus, mais à la fin tout doit s'éclairer. Théoriquement. Le sens de la quête, il ne le trouve pas, ou peut-être à la fin lorsqu'il va mourir…»*[1]

En plus des personnages de Mourad et de Hasni, qui souffrent différemment des sentiments de désœuvrement et de mal de vivre. L'auteur nous présente également d'autres personnages secondaires qui sont aussi, problématiques à leurs façons, et qui incarnent à leurs échelles, d'autres formes de petites douleurs et de souffrances psychiques, qui ont aussi leurs sens symboliques et connotatifs. Il s'agit en effet de Kadirou et de Laredj, les compagnons de Mourad et de Hasni dans la guerre.

En effet, c'est sur un jeu de dés que Kadirou s'est retrouvé donc en Afghanistan. Il était question pour lui de combler le vide de sa vie et de sa tête, puisqu'il n'avait pas de projet d'avenir ni un présent rassurant. Kadirou représente dans le récit, la catégorie des jeunes algériens dans la période des années quatre-vingt-dix, qui se cherche et essaye de trouver leurs voies dans la vie dans n'importe quelle nouvelle aventure.

Mourad ne voit en Kadirou qu': « *un gamin ! il est partant pour n'importequoi, pourvu que ça bouge. C'est ce qu'il cherche lui, l'aventure, le coup de dé !* » (PM. p). Kadirou, était le troisième membre algérien dans le coup de Hasni, et contrairement à Mourad, il s'excitait comme un enfant à l'idée de réaliser une aventure qui va leur permettre de s'extirper de l'Afghanistan et avec une grosse somme d'argent. En plus, avec ce butin il espérait vivre au Canada mais il était le premier à en perdre la vie dans une embuscade.

[1] Sanson Hervé. *Entretien avec Habib Tengour, la trace et l'écho : une écriture en chemin*. Edition de Tell. Alger. 2012. p 114.

Kadirou est « un garçon sans malice. » (P M. P39), qui a de bonnes relations avec les deux personnages principaux, mais tous les deux ne le regardent pas de la même manière. Pour Hasni, c'est un type facilement manipulable, sur qui il peut compter dans certaines affaires, par contre Mourad éprouve à son égard beaucoup de compatie, c'est en ces termes qu'il en parle :

« Kadirou le met toujours de bonne humeur. Il dégage une telle innocence qu'on oublie les aigreurs du quotidien. » PM. P 39.

Dans sa vie avant l'Afghanistan, Kadirou était un jeune algérien très ordinaire, qui essayait de gagner sa vie par tous les moyens : « *avant de se retrouver en Afghanistan, il se livrait au trabendo en solitaire, à Oran.* » PM. P 39, puis il a décroché un autre travail avec un homme d'affaire asiatique, avant le commencement de son aventure afghane :

> *« Au bout d'une année de labeur, son patron le mit en contact avec des prédicateurs qui s'occupaient de sélectionner des jeunes combattants pour le triomphe de la foi. Kadirou avait peu de goût pour le djihad, mais il en avait marre de la routine et surtout était sans projet d'avenir. Il s'engagea sur un cafard de lendemain de cuite. Il ne le regrette pas. » P*M. P 40

Dans ce passage, l'auteur exprime l'un des motifs du recrutement des moudjahids algériens, qui n'est autre que le vide en fait, le vide social et émotionnel et l'absence des objectifs bien tracés dans la vie, car le djihad en soi n'était pas un but pour la plupart d'entre eux. Ils le considèrent plutôt comme un dernier refuge dans lequel ils enterrent leurs déceptions et leurs désolations.

Concernant le personnage de Hasni, l'aspect problématique du caractère du personnage, s'incarne autrement. Hasni représente tout le contraire de Mourad, il adhère pleinement à l'idéologie djihadiste, il ne la remet même pas en question, il prend le discours religieux tel qu'il est en bloc, sans créer des débats philosophiques, il n'aime pas en parler et s'impliquer dans des discussions absurdes comme Mourad.

Son objet de quête représente certes un idéal utopique mais il est au moins clair et bien défini ; continuer à faire le djihad en Algérie.

Le personnage de Hasni rappelle avec son caractère et son rêve fou, le célèbre personnage Don Quichotte qui veut aussi poursuivre une guerre bien terminée. Hasni veut aussi poursuivre la guerre de l'Afghanistan mais chez lui dans son entourage d'origine où il aurait créé d'autres ennemies qu'il appellerait « les mécréants ». Et comme le fameux personnage de Cervantès, le protagoniste de Habib Tengour se fait tué à la fin par, ses propres démons. Don Quichotte reçoit un coup à la tête par une aile des moulins à vent qu'il prend pour un géant qu'il combat, et Hasni sombre dans son délire et sa guerre armée secrète où il espérait d'ailleurs, mourir eu,un martyre. Hasni était réconcilié même avec l'idée de la mort, car il était persuadé que s'il succombe dans le djihad, il ira au paradis, son seul problème c'est que son projet de djihad n'est pas en adéquation avec la réalité, mais il représente plutôt, un danger sur la société, mais Hasni est assez fou pour affronter tous les risques et sacrifier des âmes innocentes sans le moindre remord.

La psychose de Hasni rappelle entre autres, celle de Hassan as-Sabbah, le héros du récit de *Le Vieux de la montagne*. Ces deux protagonistes se ressemblent dans plusieurs détails, d'abord dans le prénom Hassan et Hasni qui ont la même étymologie etpresque la même sonorité. Les deux sont des intégristes, qui avaient le même objectifde la mise en place d'une organisation secrète de djihad, visiblement pour des idéauxreligieux utopiques, mais réellement pour le pouvoir.

Autres ressemblances frappantes entre Hassan as-Sabbah et Hasni. Est que ces deux figures historiques et fictives, sont des amis qui entretiennent un rapport de reflet de miroir, qui leur fait remonter leur caractère de démonce exprimé dans la dangerosité de leurs projets intégristes. Pour as-Sabbah, il s'agit de son ami Omar Khayyam et pour Hasni, c'est son ami Mourad. Khayyam et Mourad se caractérisent tous les deux par unesprits intellectuel et sceptique qui représente dans le récit, les voix de la raison, qui remet tout en question, notamment l'idéologie.

Ce détail de ressemblance entre les personnages des deux textes révèle une importante stratégie de l'auteur, qui consiste à transférer certains événements d'un texte à l'autre, comme des clin-d'œil aux lecteurs qui suivent l'évolution des œuvres de Habib Tengour depuis leurs débuts.

Le personnage de Mourad peut également représenter un héros négatif, qui voit le mal partout dans la vie, faute d'apercevoir la bonne face des choses. Son parcours de vie confirme cette hypothèse. Etant un doctorant en France, copain d'unefrançaise qui l'aime à la folie et qui l'a aidé pour se perfectionner dans la langue française et à s'intégrer plus rapidement dans la société occidentale. Un avenir prometteur attendait Mourad, mais il a choisi de tout laisser tomber pour s'aventurer sans grande conviction, en Afghanistan.

Pour la critique Régina Keil-Segawe, Mourad est un personnage négatif, car il ne cesse de courir derrière un ailleurs sauveteur, où il espère s'épanouir, loin des contraintes morales de son entourage. Mais il n'atteindra jamais cet ailleurs car il quitte la vie très tôt, écrasé par le poids de ses engagements qui le bloquent. D'ailleurs même l'idéal auquel il aspire, représente une fuite et un éloignement loin physique et moral des gens qui l'aiment, ce qui en fait aussi un idéal négatif.

La critique Régina Keil-Segawe résume tout le sujet du *Poisson de Moïse* en ces termes :

> *« Ce sera en effet l'histoire de ces jeunes Algériens dits « Afghans » engagés dans les années 80, « au côté des maquisards musulmans d'Afghanistan, dans la lutte contre le régime communiste de Najibullah, soutenu alors par les Soviétiques » et qui reviennent, vers 1992, alimenter les maquis terroristes islamistes, en Algérie (GIA), Bosnie et ailleurs, ainsi que les réseaux de trafic d'armes européens. Tengour, avec son flair de poète, son sens aigu de l'observation qui est celui du sociologue, les perçoit, bien avant le 11 septembre 2001, jour fatidique, comme « héros » et « porteurs » d'un idéal du temps » occupant « une place importante dans l'imaginaire et les fantasmes de la jeunesse algérienne et celle d'origine maghrébine des banlieues en France »*[8]

La critique Régina Keil-Segawe termine sa description de l'histoire de *Le Poisson de Moïse* par une phrase de « la déclaration des intentions d'écriture de l'auteur de Habib Tengour, qui explique comment, dans la période des années 80-90, le rêve du djihadreprésentait un idéal pour la jeunesse algérienne dans le pays et dans

[8] Keil-Segawe Régina. « La vibration de la trace… » Evolution et continuité dans Le Poisson de Moise. Dans l'ouvrage collectif sous la directeion de Mourad Yelles. Habib Tengour ou l'ancre et la vague, traverses et détours du texte maghrébin. Edition Karthala. Paris. 2003. P 162

l'émigration.

Et c'est en effet, à travers ce portrait négatif du personnage principal de Mourad et de celui de son ami Hasni, que l'auteur exprime son désaccord avec l'idéologie de ses protagonistes intégristes qu'il laisse s'exprimer librement à propos de leurs convictions et leurs fondements religieux et idéologiques. Sa position se manifeste implicitement à travers leurs réflexions intimes et leurs dialogues. Le sens du texte se manifeste aussi à travers le recours fréquent du texte aux paraboles coraniques, notamment ceux de la sourate de *la Caverne*.

9- La résurgence du mythe du serment, pacte diabolique et promesse de mort

Les personnages principaux de *Le Poisson de Moïse* Mourad, Hasni et Kadirou, reprennent le vieux schème du pacte d'amitié du trio perse Hassan as-Sabbah. Omar Khayyam et Abou Ali Nizam al-Mulk, à travers des descriptions de la scène du serment, oh combien semblable, ce qui nous fait penser à la réutilisation d'une image calquée à partir du répertoire littéraire de l'auteur.

En effet, en décrivant une scène de désespoir total, toujours dans un bar (comme dans *Le Vieux de la montagne*), les amis mélancoliques se rappellent de la scène du pacte, qu'ils ont dû voir quelque part au cinéma et s'encouragent à la reproduire pour dépasser l'angoisse du moment et créer en quelque sorte leur propre histoire, sur le modèle des histoires du passé littéraire et cinématographique gravé dans leurs mémoires.

Dans le passage suivant, le narrateur décrit l'épisode du serment, ensuite il fait un clin d'œil au lecteur, que ce détail resurgit à partir d'un ancien texte de Habib Tengour, et entre autres de la mémoire cinématographique des personnages, notamment Mourad, qui se rappelle qu'il a bien vu cette scène dans un film de cinéma dans lequel le trio perse faisait le même « serment suprême » du sang :

> *« Mourad pleure à chaudes larmes. Hasni lui tient la main et Kadirou lui caresse la tête. Le visage de Kadirou s'éclaire tout à coup. Il déclare solennellement : « on fait un serment entre nous ? comme au temps des Compagnons. Ce soir m'a l'air tout indiqué pour ça ! »*
>
> *Hasni tapote l'épaule de Mourad pour le ramener avec eux. Il dit d'un ton jovial : « tu vois, Kadirou trouve toujours le mot qui sauve la situation. Un*

serment, c'est génial ! c'est mieux que la photo souvenir et ça jaunit pas ! de plus, on sera liés à la vie à la mort ! chacun sera une rançon pour les autres. C'est comme les Trois Mousquetaires ; t'es un as, Kadirou ! »

Mourad semble émerger de sa lamentation. S'efforçant de retenir ses sanglots, il dit d'une voix pâteuse : « on fait le pacte de sang. C'est le serment suprême »

Mourad casse son verre et se taillade le poignet. Il fait couler quelques gouttes de sang dans le verre de Kadirou. Les deux autres font de même.

Ils lèvent tous les trois le verre d'une seule main et boivent à tour de rôle. Ils jurent, à la fois sérieux et ne pouvant s'empêcher de pouffer intérieurement du ridicule de leur protocole : à la vie à la mort ! »

Hasni verse ce qui reste du verre par terre et, tout en se rendant compte qu'il exagère un peu, il ajoute pompeusement : « La terre aussi a soif. Elle a droit à sa ration. Elle est notre témoin, pour sûr ! »

Il lui semble avoir déjà vécu la même scène dans une circonstance semblable. C'est étrange ! peut-être l'a-t-il simplement rêvé ou vu à la télé. Il a oublié. Ce n'est pas tout à fait le film qu'il a vu au Lynx. Un film en noir et blanc avec Corner Wilde. Une histoire qui se passe à Nishapoor il y a une séquence dans un flou grisâtre. Il entend aussi les sons par touche fugitives. Il essaie de s'accrocher à une quelconque image. L'impression de réminiscence s'efface très vite. Il regarde autour de lui. Il n'y a rien de spécial. Le tableau vivant qu'ils forment cette nuit-là se grave dans sa mémoire. » P M. p 79

La critique Régina Keil-Segawe, affirme la présence chez Tengour du phénomène de la résurgence des anciens textes littéraires dans les plus récents, en citant l'exemple éminent du pacte du sang. Selon elle, cette reprise du même cadre narratif, est une autre forme de réactualisation des faits légendaires et historiques chez Tengour. Elle considère aussi ces reprises et réactualisations des épisodes littéraires et historiques comme un reflet poétique des faits. Tel qu'elle l'exprime ici :

« Revenons aux trois amis et au pacte de sang. Tengour retrouve avec Le Poisson de Moïse, le cadre médiéval du Vieux de la montagne et le transpose dans l'actualité des années 90 du XX eme siècle, tout en le peuplant des protagonistes issus de la jeunesse désœuvrée de l'Epreuve de l'Arc. Rappelons

–nous le Vieux de la montagne- ce reflet poétique du grondement intégriste à travers siècles et continents, pressentiment des calamités venues s'abattre sur l'Algérie et interrogation sur le rôle de l'intellectuel face aux pouvoirs, inscrit dans un perpétuel va-et-vient entre le Paris des émigrés- qui se construit autour d'un trio d'amis liés, eux aussi, par un pacte de sang. »[19]

La reprise de ce pacte représente en fait dans Le *Poisson de Moïse* une sorte de promesse de mort inéluctable. L'auteur promet la mort à l'idéologie islamiste extrémiste, du moins dans ses textes littéraires, à travers la mort des protagonistes terroristes qui la représentent. D'ailleurs ces trois protagonistes vont retrouver la mortdans des conditions tragiques, à cause de leurs idéologies et leurs actes terrifiants.

Conclusion

Il était question dans ce chapitre d'analyser le seul roman proprement dit de Habib Tengour, *Le Poisson de Moïse,* qui se plie effectivement aux normes romanesqueset dans sa forme et dans son intrigue narrative. L'histoire littéraire de ce texte emprunte certesun cadre spatiotemporel réel et historique mais ses protagonistes et ses événements sont tous fictifs. C'est d'ailleurs, ce qui distingue ce texte des deux autres récits poétiques de notre corpus, son intrigue romanesque fictive et sa forme réaliste.

Le Poisson de Moïse nous transporte dans les vallées et les montagnes de l'Afghanistan pour lire une représentation de ses péripéties de la guerre de 1979-1989, à travers le regard d'une bande de jeunes algériens qui font la guerre parmi tant d'autres moudjahids bénévoles de différentes nationalités.

L'auteur effectue une analyse psychanalytique des personnalités de ses protagonistes intégristes, afin de les rapprocher plus de l'imaginaire de ses lecteurs sans les diaboliser, ni montrer une quelconque tolérance à l'égard de leurs actes terroristes. La psychanalyse de l'auteur révèle des personnages fragilisés par les crises identitaires, existentielles et psychiques. En effet ces trois personnages vivent dans un

[9] Keil-Segawe Régina. « La vibration de la trace… ». Evolution et continuité dans Le Poisson de Moïse. Dans l'ouvrage collectif. Habib Tengour ou l'ancre et la vaque, traverses et détours du texte maghrébin.(éd) Yelles Mourad. Editions Karthala. Paris. 2003. P 167

égarement moral et social, ils ont du mal à retrouver les repères de leurs vies etils font donc, des choix qu'ils n'assument pas entièrement au final.

Tengour trace des portraits de personnages problématiques à différents caractères et objectifs, dont le héros est Mourad, l'ainé des trois amis algériens et le plus problématique parmi eux, son caractère négatif et sceptique remet tout en question et ne cesse de poser des interrogations dans l'espoir de retrouver des réponses à ses délires intérieurs sur le sens et l'essence même de la vie.

À la lecture de la première partie du livre nous avons l'impression quel'écriture est très documentaire, les descriptions explosent en images et en émotion,à travers une narration zéro et interne qui s'alternent dans les passages, tel une caméra qui pivote son zoom sur les images macros et micros des paysages et des personnagesreprésentés.

Dans la deuxième partie du livre, l'auteur laisse plus de place à la fiction, ce qui permet de mieux exprimer le fond idéologique de l'histoire et surtout de mieux exposer la problématique du conflit éternelle de l'Orient vis à vis de l'Occident, que nous aborderons plus profondément dans les chapitres de la deuxième partie de notre travail.

L'objectif de cette partie était de répondre à la question principale de notre problématique de recherche, comment se représente le référent historique chez l'écrivain Habib Tengour ?

Pour ce faire, nous avons d'abord, effectué dans les trois chapitres chronologiques de cette première partie, une analyse du contenu qui a relevé les composants historiques de chacun des trois textes de notre corpus, afin d'étudier la manière avec laquelle ils sont représentés, dans les textes littéraires, grâce à la vision du monde de l'auteur et à lumière poétique son style poétique.

L'écrivain Habib Tengour est persuadé qu'une forte écriture doit aller à la rencontre des préoccupations des lecteurs pour les intéresser et leur être utiles, non seulement sur le plan de l'esthétique littéraire mais aussi en ce qui concerne le contenu narratif du récit. En effet, un bon texte, doit parler aux lecteurs de leurs soucis quotidiens, de leurs espoirs et de leurs désolations, et il doit surtout tenter de répondre à leurs questionsenfouies dans leurs consciences.

L'auteur formule son avis à ce propos, en ces termes :

« On n'écrit pas en dehors de toute injonction, de toute conjoncture. C'est ce qui définit les règles du jeu. Une écriture forte rencontre des préoccupations extérieures à l'auteur. »[10]

Certes Tengour fait valoir la conjoncture sociale dans ses écrits littéraires, mais il n'a jamais écrit de la littérature d'urgence. D'ailleurs, il considère que cette catégorisation des textes est le fruit de l'ère de la médiatisation excessive de la littérature et de certaines questions politiques. Quant à ses textes, ils créent leurs chemins vers les lecteurs, tout doucement et tout discrètement, sans avoir besoin d'une quelconque propagande excessive.

Cela n'empêche que, les textes prosaïques de Tengour suivent effectivement la réalité socio-historique du contexte d'écriture actuel et ils répondent vraiment aux injonctions de l'époque de leur création et la période de leurs publications.

Le défi de l'écriture littéraire de Habib Tengour est de représenter la conjoncture historique pour mieux la dépasser. Il fixe le moment et l'espace dans la narration (documentaire) fidèles aux éléments historiques racontés et il transcende leur dimension symbolique grâce à ses coups littéraires de fiction et ses manœuvres surréalistes.

C'est en ces termes qu'il explique le sens de ses engagements littéraires :

> *En fait l'engagement fige nécessairement l'écriture à l'intérieur d'un cadre temporel précis. Une fois ce cadre obsolète, l'écriture n'a alors souvent plus aucun intérêt. Par contre, si Homère nous touche encore aujourd'hui, c'est que son œuvre dépasse la conjoncture historique dans laquelle elle été écrite. Personnellement, depuis que j'ai commencé à écrire, j'ai toujours voulu être entièrement libre. Du même coup, j'ai souvent eu à combattre contre des gens avec lesquels je partageais pourtant les mêmes idées politiques ! pour moi, une écriture qui se retrouve muselée dès le départ pas un « engagement », une écriture qui n'ose pas aller jusqu'au bout d'elle-même pour des raisons*

[10] Entretien Hervé Sanson p 65

politiques, ce n'est pas de l'écriture…[111]

Ce que nous a révélé l'analyse dans cette partie est à la fois la récurrence et le développement de certains sujets d'un texte à un autre. Il est surtout question dans les trois textes de notre corpus du sujet de l'intégrisme politique et religieux, dont nous assistons à une véritable évolution thématique depuis le premier récit de prose poétique *Le Vieux de la montagne*.

Ce premier texte présente un sens métaphorique à l'histoire de la secte des Assassins qui représente en fait un mythe littéraire et historique exemplaire à propos du sujet dufanatisme. Mais Tengour en fait une lecture toute particulière, à la lumière de ses connotations littéraires. Par exemples, les redoutables Assassins de la Perse médiévale, considérés par leur grand Imam Hassan as-Sabbah comme une arme de guerre et des pions de geurre sans âmes, sont représentés chez Tengour, par les rumeurs murmurés dans les marchés et les rues, comme des fous dangereux qu'il faut absolument interner dans des asiles, parce qu'il considère justement, ces assassins sans scrupules comme des déséquilibrés mentaux qu'il fautcombattre et, anéantir, avant d'être victime de leur démence.

De plus, les rapports d'adversité et les conflits déclarés ou même implicites entre les trois personnages principaux de *Le Vieux de la montagne,* sont interprétés par la plume de Habib Tengour, selon des considérations inspirées du contexte réel de l'auteur, de l'Algérie des années 80.

Il s'agit en effet, du conflit pour le pouvoir entre le politicien et le terroriste anarchique pendant que l'intellectuel leur tourne le dos et plonge dans ses rêveries artistiques et ses espérances scientifiques. À ce propos, l'auteur conteste manifestement, à travers plusieurs passages de commentaire du narrateur et des dialogues des personnages, l'attitude démissionnaire de son personnage poète et scientifique Omar Khayyam. Ce premier récit traitant le sujet de l'intégrisme expose le fond du problème par allégorie, en faisant entre autres référence à l'influence de l'Algérie des années 70-80 par le modèle de l'État islamique iranien.

Dans le deuxième texte, Tengour évoque également, l'influence de la révolution bolchévique et la pensée marxiste sur le système sociopolitique algérien.

[11] Yelles Mourad. Habib Tengour, L'Arc et la lyre. Op cit. p 69

En effet dans *Sultan Galièv,* il s'agit de montrer la grande influence de la révolution bolchévique, non seulement pour l'Algérie, mais pour le monde entier. Dans ce texte, la lutte des classes et des catégories socio-politiques, est plus claire, car elle est déclarée explicitement par les personnages concernés, et qui défient dans les passages de ce texte, un humanisme universel, en dehors de toutes les considérations d'appartenance nationale ou régionale ou autres.

À travers ce personnage, l'auteur effectue un jeu narratif inattendu avec son héros Sultan Glièv qui préparait un projet d'écriture littéraire, et ce n'est qu'à la fin qu'on se rend compte que le projet d'écriture de Galièv est le récit-même de Tengour. Et dès que nous réalisons ce fait, nous commençons à voit dans ce texte une esquisse d'autres textes fictifs insérés dans la fiction.

Le projet d'écriture du personnage principal propose un regard externe, que les lecteurs peuvent poser sur les personnages et le fait historique et nous permet donc de comprendre comment l'auteur introduit-il des réflexions intr-narratif à propos de l'évolution des vrais évements historiques et la progression des pérépities fictif et romanesques qui les racontes.

Cela, tout en dévoilant les intentions littéraires et narratives de Tengour, à propos notamment de son pays l'Algérien et des projets sociaux en suspens. Tengour explique donc comment un projet d'écriture peut naître quand les autres projets de la vie pratique réelle échouent et se brisent au milieu du chemin. En revanche, les résultats de notre analyse dans cette partie mettent l'accent, notamment sur ses techniques de télescopages spatiotemporels, des procédés d'actualisation historique des récits en question, ainsi que les dualités temporelles quiexpliquent la coprésence des fonds historiques différents dans le même récit.

Partie II :

La poétique du référent, formes et figure de la représentation littéraire

« L'Histoire est dure qui brise les yeux comme noisettes,
sans souci du cœur qui saigne, le regard hébété. » H T

L'objectif de cette deuxième partie du travail est d'étudier les stratégies et les formes de la représentation du référent historique dans l'œuvre de Habib Tengour. A travers une répartition de trois chapitres, qui tenteront de répondre à la question suivante : Quelles sont les stratégies et les techniques de la représentation littéraire du référent historique chez Habib Tengour ?

Nous structurons notre première hypothèse dans le premier chapitre que nous intitulons : « *fictions algériennes à l'épreuve de l'Autre* ». Nous postulons , ici que le référent historique étranger qui représente celui de l'Autre représente un parallélisme narratif, laissant apparaitre d'une manière sous-jacente, les indiceset les traces de l'Algérie, sans les annoncer explicitement.

En effet, les fictions algériennes qui viennent doubler les récits principaux des textes de nos corpus prennent dans l'écriture, plusieurs formes. Tels que le détournement de l'espace, les souvenirs des personnages qui témoignent de certains épisodes du passé algérien ou encore des descriptions de personnages typiques, dont la psychanalyse typique de l'auteur révèle des troubles et des pathologies collectives prépondérants dans la société algérienne d'après l'indépendance.

L'auteur évoque ces sujets liés à l'Algérie sous formes de sous-thèmes, traités discrètement dans le texte dans des commentaires mélancoliques des narrateurs ou des passages de dialogues, entre les personnages buveurs anxieux, d'ailleurs les scènes de buverie entre amis, sont très récurrente, elle se répètent dans les trois récits de notre corpus.

Nous tenterons donc de vérifier l'hypothèse de l'épreuve de l'Autre à travers l'analyse des rapports des différents contextes historiques qui se croisent dans le récit

de fiction et font resurgir à partir de leurs rencontres des lectures et des interprétations propres aux circonstances de la représentation réelle de l'Algérie.

Le deuxième chapitre quant à lui, sera plus technique, d'un point de vue sémantique, narratif et même linguistique. Ici, nous récapitulons certaines stratégies de l'écriture historique que nous avons révélées dans les chapitres de la partie précédente, tels que les mouvements spatiotemporels et les détournements de l'espace et nous révélons d'autres nouveaux procédés et techniques que nous expliquons à l'aide d'exemples inspirés des textes de notre corpus, tel que l'écriture littéraire des récits parallèles selon la technique des vases communicants ou encore le réalisme magique ou poétique.

Quant au troisième chapitre, il sera consacré à l'analyse des trois histoires d'amour de notre corpus, en soulignant leur dimensions symboliques et historiques, à travers les interprétations que nous effectuons aux rapports des personnages amoureux, en les comparants aussi avec les relations des protagonistes avec les symboles du pouvoir dans la scène politique.

Ce chapitre qui clôture le travail de notre thèse représente en fait, un exemple concret de la représentation littéraire fictive qui schématise les reconfigurations métaphoriques des références historiques réelles de Habib Tengour.

Chapitre I :

Fiction algérienne à l'épreuve de l'Autre

L'objectif de ce chapitre est d'étudier les traces sous-jacentes du référent historique algérien qui apparait à travers les récits historiques des autres pays et civilisations. En effet, derrière chaque fond historique étranger se tisse une autre intrigue fictionnelle sur la base d'éléments plus proches au contexte réel de l'auteur et en relation étroite avec son histoire actuelle et ses circonstances de vie.

Ce chapitre pose donc autrement la problématique de l'inspiration littéraire à partir du réel, puisque la manifestation des traces du réel ne s'élabore pas directement dans le texte, c'est une deuxième représentation qui s'ajoute à la lecture principale des faits référentiels, pour la compléter et se mettre en valeur à la lumière de ses éléments.

Nous avons intitulé ce chapitre « *fiction algérienne : à l'épreuve de l'autre* » parce que les éléments historiques dans les trois textes de notre corpus se confrontent réellement à l'histoire de l'Autre, un Autre civilisationnel, culturel et social, une autre entité porteuse de sens idéologique et qui représente pour le référent algérien une série d'épreuve à dépasser.

Il s'agit d'abord, de l'épreuve de l'idéologie fanatique intruse dans la société algérienne, grâce à des circonstances historiques qui ont créé le lien entre l'Algérie et l'Iran, telle qu'elle est représentée par une histoire ancienne de la Perse médiévale, libellée par un symbolisme fanatique marquant de l'histoire de la secte des Assassins.

Nous étudions ensuite les représentations de l'espace de quelques villes algériennes chères à l'auteur, en révélons les particularités et le symbolisme littéraire de chacune d'elles, telles qu'elles sont décrites dans *Sultan Galièv* notamment, en révélant entre autres, les traces de la société algérienne socialiste.

Enfin, il sera aussi question d'étudier, les rapports explicites et implicites des idéologies islamistes afghanes avec le déclenchement de la décennie noire en Algérie, et la propagation des stratégies de la terreur des explosifs dans les endroits publics et les assassinats publics, particulièrement en Algérie et dans son double espace d'exil, la France.

I- Traces référentielles algériennes dans *Le Vieux de la montagne*

Les traces référentielles de l'Algérie apparaissent d'une manière sous-jacente dans *Le Vieux de la montagne*. Elles se manifestent à travers quelques détails et indications spécifiques qui installent le récit du passé dans l'actualité de la lecture. Nous repérons ces traces à travers un ensemble de sous-thèmes sociohistoriques et un parallélisme narratif vertigineux qui fait voltiger le récit entre de multiples espace-temps.

Notre analyse de l'aspect référentiel concernant le contexte historique algérien, s'attardera dans *Le Vieux de la montagne* sur l'étude des chronotopes[1] algériens, tels qu'ils apparaissent dans le contexte de la narration romanesque, à la lumière des analyses historiques effectuées dans le premier chapitre de la partie précédente. Pour cela, nous mettons en parallèle les références historiques de la Perse médiévak avec des éléments de la situation historique algérienne, évoqués directementou indirectement dans le texte, en appuyant notre argumentation littéraire avec certaines explications extratextuelles.

La première impression donnée par *Le Vieux de la montagne* concernant les traces référentielles de l'Algérie est la sensation de gêne et d'étouffement qu'éprouvent les personnages, notamment Khayyam et qui se manifestent à travers ses réflexions et dialogues et aussi dans les descriptions et les commentaires du narrateur.

1- Étouffement réel et pression fictionnelle

Les premiers récits historiques de Habib Tengour insistent beaucoup dans les analyses psychiques des personnages sur les sensations d'étouffement et l'atmosphère de pression qu'il avait partagée dans sa jeunesse, avec les gens de sa génération dans l'Algérie post-indépendante. L'auteur a dû ressentir ses impressionsaussi, dans ses lectures historiques orientales, telle que l'histoire de la secte des

[1] Le chronotope selon Bakhetine « est la matrice ou les principale séquences temporelle et spatiale d'une œuvre se croisent ». in : https://www.jstor.org/stable/40529926 .Consulté le 29/04/2023

Assassins et le climat de désolation et de déclin de l'empire abbasside qui inspire sans doute des sentiments de mélancolie et de frustration.

En effet, dans *Le Vieux de la montagne* nous ressentons en tant que lecteur un climat de lourdeur et d'oppressions socio-politiques et psychiques, à travers la narration des situations de désespoir des protagonistes et leurs réactions face aux conditions devie difficiles imposées par leur société. Nous constatons donc, que les personnages de Tengour, tout à l'image de leur auteur, sont en quête obstinée de liberté. C'est le cas surtout des figures intellectuelles comme Khayyam, qui, en tant que poète et penseur, représentant du profil du poète scientifique propre à l'auteur-même, ne songe qu'à vivre tranquillement dans sa bulle de création et de réflexion.

Le passage suivant est un dialogue imaginé de Khayyam avec Badra, dans lequel il exprime ses sensations d'étouffement dans les dernières années de sa vie. L'extrait montre également à la fin, que ce qui sauve « le poète rêveur », en fin de compte, de sombrer complétement dans le désespoir, est son nostalgique sentiment d'amour pour Badra :

« Tu l'as voulu !
Je n'ai rien voulu. Je ne sais pas. Laisse-moi !
Il cria :
On manque d'air !
Il s'étrangla.
Et il s'écroula.
… je t'aimerai toujours je t'aimerai » V M. p 99

Ici, Khayyam évoque d'une manière lyrique, le souvenir de sa bien-aimée Badra, qu'il a dû quitté malheureusement pour d'autres considérations de la vie, mais dont il garde un souvenir enfouie dans son âme, et son image de femme sublime réapparait à chaque fois qu'il en a besoin, notamment dans ses moments d'étouffement intérieurs et quand il se sent seul et incompris dans son entourage.

A l'exemple de l'extrait suivant, qui représente aussi des pensées intérieures du personnage Khayyam / auteur. Ici, les voix de l'auteur et de son personnage se confondent dans le style poétique et l'intensité métaphorique de l'extrait :

Rien ne se réalisa des terreurs profondes, Khayyam voulait se ménager. Etouffer la grisante passion du souffle à l'œuvre péremptoire volonté pérenne d'inquiétude.

Abus d'ignorance ? un leurre appris.

Il se laissait glisser dans une empreinte, méthodiquement. 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 » p 69

Badra représente dans le texte, l'alter égo de Khayyam, une sorte de miroir narratif qui reflète les craintes de l'auteur. Par exemple, dans cet extrait, elle lui pose une question existentielle avec un ton de blâme, elle lui demande comment ose-t-il refuser la vie[1] ? et elle lui reproche son cloisonnement scientifique et poétique, et son enfermement dans un monde idyllique, qui est à l'origine de ses douleurs psychiques et son étouffement social.

L'auteur reproche à Khayyam son isolement excessif qui l'éloigne de sa société. Dans ce passage, il confirme que dans son entourage, il était tellement enfermé dans sa bulle qu'on ne cherchait même pas à le comprendre :

« Comme il était socialement classable, personne ne cherchait à le comprendre ni à le déranger. » V M. p 67

Mais dans l'extrait suivant, l'auteur explique poétiquement les raisons de son incompréhension par son entourage, qu'il attribue à sa propre incapacité à s'expliquer et à se justifier véritablement sans recourir aux « raisons mécaniques » qui le déçoivent :

« Le fait qu'il n'y a d'émotion qu'esthétique / inexpliquée. Un détournement alléchant de choses et de regard. Une fabrication voilée. Il y a certainement des causes à cela…

Les explications mécaniques me désolent. » V M. p 72

[1] En fait, elle représente elle-même la vie, pour Khayyam elle était sa seule chance pour vivre plus heureux mais il enpréféré l'hostilité de sa recherche scientifique. Nous revenons à ce point et à l'analyse de la symbolique de l'histoire d'amour de Badra et de Khayyam dans le dernier chapitre de notre recherche,

Habib Tengour fait resurgir dans *Le Vieux de la montagne* la « pesanteur »[1] historique, qui régnait implicitement après le déclin des Abbassides à Baghdad et l'instabilité de l'état seldjoukide sunnite qui régnait sur la Perse médiévale, à cause, d'un côté, la menace intérieure des Assassins et l'arrivée fulminante des Mongols de l'extérieur.

Cette pesanteur qui resurgit d'une autre époque, rappelle aussi, dans letexte, la lourdeur de l'atmosphère de l'Algérie des années 70_80. Une lourdeur difficile à exprimer, c'est ce n'est que poétiquement, à l'exemple de cet extrait :

> *Ce matin-là, Khayyam portait l'orage dans le désarroi de son cœur. Il y eut d'autres matins semblables et j'ai vieilli feignant de ne pas m'en apercevoir comme une coquette soucieuse de se conserver. (Une douleur articulaire que je négligeais. Des vergetures)… » V M. p 72*

L'auteur aime impliquer ses lecteurs dans ses jeux narratifs. Pour cela, il fait, de temps à autre, des clin-d'œil qui dévoilent ses stratégies narratives, notamment en ce qui concerne ses déplacements spatiaux, dont il évoque un exemple dans le passage suivant. A ce propos, il explique que lui-même ne connait pas le mobile de ces déplacements fictifs, qui articulent pourtant son récit en malmenant toute sa logique linéaire :

> *Mes déplacements m'arrachaient de ne pouvoir avouer leur mobile.*
> *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 fluidité d'une telle affirmation ne m'échappait pas. Une incertitude banale tragiquement exploitée.*
> *Cauchemar abattu. » V M. p 72*

En effet, « Le cauchemar abattu » dont parle l'auteur ici, exprime un constat réel affligeant qui concernent les deux réalités, l'historique et l'actuelle. Mais ce qui

[1] D'après l'expression de la critique Naget Khadda dans son article *À propos du Vieux de la montagne*, dansl'ouvrage collectif de Mourad Yelles, *Habib Tengour ou l'ancre et la vague, travers et détours du texte maghrébin*. Editions Karthala. Paris, 2003. P 196

sauve réellement le poète, ce sont ses évasions vers l'ailleurs des représentations littéraires :

« (rien d'autre que l'ailleurs des rêves exilés) » p 73

L'ailleurs dans la vie de Habib Tengour, est bien réel, il fait partie de sa vie quotidienne entre l'Algérie et la France. Recourir donc à cet ailleurs, qu'il soit bien réel ou fictif, représente pour lui un asile intellectuel qui lui permet allégoriquement, de s'exprimer librement sur tous les sujets qui lui tiennent à cœur. Tengour formule son avis sur la liberté nécessaire aux artistes dans cette extrait d'entretien :

> *« On peut tout-à-fait être un Algérien « de l'intérieur » et écrire en-dehors de l'Algérie. En tant qu'Algérien, je suis astreint aux droits et devoirs de chaque citoyen, mais en tant qu'artiste, je réclame la liberté la plus totale pour tous les artistes. Les raisons d'Etat n'ont rien à voir avec la littéraire.»*[1]

Ici, l'auteur pose également la problématique de l'universalité de l'esprit d'artiste libre, contrairement au particularisme de la citoyenneté algérienne, lié au sentiment d'appartenance, dont, la seule solution est bien l'évasion narrative et fictive vers l'Ailleurs.

En plus des impressions d'étouffement et le manque de liberté, le récit exprime également d'autres émotions dont souffrent les personnages, et qui se manifestent à travers certains thèmes redondants chez Tengour, tel que l'errance existentielle.

2- Vide politique algérien et errance existentielle

Tengour faitsait partie des jeunes algériens qui sont nés quelques années avant l'indépendance de l'Algérie, qui ont assisté à la libération du pays sans pouvoir y participer parce qu'ils étaient petits. L'auteur pense que les jeunes de sa génération étaient considérés par leurs ainés combattants, comme des fils gâtés, à quion a offert la liberté gratuitement, sans se sacrifier ou fournir le moindre effort pour l'avoir. Ces fils de militants ou de martyrs, n'avaient donc aucun mérite dans la

[1]Yelles Mourad. *Habib Tengour, l'arc et la Lyre*. Casbah Editions. Alger. 2006. p 33

libération du pays, comme leurs parents, ce qui les empêche, selon certains, de prendre le relais et diriger convenablement le pays.

Cette situation a généré autant de frustration que de motivation chez ces jeunes des années soixante-dix, victimes de marginalisation et de sous-estimation dans une Algérie nouvelle, porteuse d'espoir, mais complètement dévastée par toute sorte de crises.

Dans les premières années qui ont succédé à l'indépendance, l'Algérie a traversé une période de vide politique, dont les séquelles ont continué à frapper le pays pendant de longues années. De nombreuses problématiques politiques faisaient surface dans l'actualité algérienne des années 70, notamment la question de l'installation du système multiparti ou la préservation du parti unique. En plus de la question de la langue et de l'identité culturelle et enfin la question de la religion et les influences idéologiques du monde arabo-musulman vis-à-vis les influences civilisationnelles occidentales. Ces points principaux représentent en fait, autant de pièges politiques qui font sombrer le pays dans une période de passage à vide.

La citation suivante décrit, dans ce sens, un exemple de situations de vides, dont souffre Khayyam, en tant que personnage et en tant que double de l'auteur :

> *« Je ne suis pas heureux…J'ai fait taire en moi tant de nuances pour me confondre à une image, un chromo jauni.*
> *Tu l'as voulu !*
> *Moutonnement de nuages nubiles.*
> *Khayyam ne supportait pas toujours le vide sans parement de son existence.*
> *Les écrits des moralistes ne lui étaient d'aucun secours. »* V M. p 86

Le sujet du vide, crée avec sa récurrence, un grand paradoxe thématique dans le texte. D'un côté, l'histoire racontée abonde d'événements historiques et fictifs aussi importants les uns que les autres et d'un autre, le personnage principal Omar Khayyam, peine à combler le vide intérieur qu'il ressent, qu'il constate autour de lui et qui pesait de plus en plus sur son cœur, surtout à la fin de sa vie, après la mort fatale de ses deux compagnons Nizam al-Mulk et Hassan as-Sabbah. Dans la citation

suivante, le narrateur décrit aussi, avec amertume, le malaise d'Omar par rapport au vide qui s'est installé après la disparition de ses amis :

« Omar ne dira jamais le vide des années qui suivirent.
Une indolore agonie. » V M. P 91

Le vide exprime en fait dans le récit, les périodes de transition politique, sociologique, idéologique ou autre dans les deux sociétés perse et algérienne, où les transitions et les transformations sociales se font à un rythme lent, intelligible et très subtile.

Quant à l'errance existentielle, c'est une quête de soi dans le courant de la vie, est une remise en question de ses valeurs et de ses objectifs, dans un monde qui change incessamment, mais subtilement en interrogeant le Moi intérieur de Khayyam, ses doubles fictifs (ses compagnons) et ses doubles réels (l'auteur).

En effet, la figure d'Omar al Khayyam, au même titre que celles de ses amis Nizam al-Mulk et Hassan as-Sabbah, représente une double référence dans le récit, en tant que références historiques de la Perse médiévale, mais aussi en tant que figures emblématiques de l'Algérie contemporaine. Ces deux réalités s'affrontent par allégorie sur le front de l'imaginaire qui représente fidèlement la réalité et la réalité qui se réfugie dans le monde imaginaire.

À ce propos, la critique Naget Khadda qui confirme le parallélisme métaphorique du texte de *Le Vieux de la montagne* dans ses représentations multiples d'au moins deux contextes de narration, juge d'un autre côté qu'il serait réducteur de considérer que ce récit est dénonciateur de réalités idéologiques conflictuelles de l'Algérie de l'auteur, même si, cette lecture s'impose avec force. Elle exprime son point de vue ainsi :

« Le texte s'exerce entre deux limites : celles 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 lus 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. »[1]

Le thème de l'errance existentielle est une trace référentielle très révélatrice du contexte réel de l'Algérie post-indépendante, qui se manifeste aussi à travers le parallélisme sociopolitique perso-algérien, dressé par l'auteur dans *Le Vieux de la montagne.*

3- Le parallélisme politique perso-algérien

Le parallélisme narratif dans *Le Vieux de la montagne* met en exergue, et au même niveau, les deux réalités politiques et historiques de la Perse ancienne et de l'Algérie contemporaine, à travers des évasions historiques vers un ailleurs merveilleux indéfini, dont parle l'auteur poétiquement dans cette citation :

« … Je m'étais laissé prendre dans l'ailleurs merveilleux que j'avais àdénouer avec patience. » V M. p 35

Le narrateur met en parallèle, par exemple, l'hégémonie de la gouvernance républicaine contemporaine et le système royal des palais et des sérails, ainsi que les institutions éducatives, telle que l'Université de Nishapour et la madersa Al-Nizamia de Baghdad[2] à l'époque médiévale, avec l'Université de Constantine ou autre institut moderne que Tengour pouvait réellement fréquenter dans son parcours, en tant qu'étudiant ou en tant qu'enseignant.

Dans ce passage, par exemple, le narrateur évoque la symbolique des édifices publics de l'Etat actuel en faisant allusion à un slogan très significatif dans le système

[1] Khadda Naget. A propos du Vieux de la montagne. Dans l'ouvrage collectif de Mourad Yelles, Habib Tengour ou l'ancre et la vague, traverse et détour du texte maghrébin. Edition Karthala. Paris. 2003. P 200

[2] Une Université fondée en 1091 par le Vizir perse Nizam al-Mulk, à laquelle il donne son nom. URL : https://www.universalis.fr/encyclopedie/al-ghazali/1-le-mystere-de-ghazali/. Consulté le 01-02-2021.

unique de l'Algérie post-indépendante, où le système politique socialiste est toujours partisan du Parti unique :

« L'université allait être refondue.
Les édifices publics arboraient fièrement par le peuple et pour le peuple.
Glorification du moindre geste.
On exhumait les martyrs et les héros exhortant la jeunesse
à l'exemple. Les mérites étaient exhibés dans des foires annuelles.»
V M. p 36

L'expression du slogan « *par le peuple et pour le peuple* » est énoncée ici par un ton dérisoire, qui critique aussi l'exhibition régulière de l'héroïsme des martyres de la guerre de libération algérienne, par les autorités officielles. Ce que l'auteur refuse catégoriquement.

A travers ce même ton dérisoire, le narrateur semble s'amuser à confondre exprès les formes du système étatique ancien et contemporain, à travers l'appellation du « prince-président », dont il fait un éloge ironique des qualités extraordinaires :

« Louange au prince-président, il est cavale nocturne et terre attribuée, lance pointée et bouclier solide, il est la plume qui instruit. Le Meilleur.» V M. p 35

La dérision représente en fait, pour Tengour, un excellent voile dissamulateur de la réalité. Elle permet de mieux dissimuler ses points de vue dérangeants. D'autant plus que les critiques politiques étaient fortement censurées à l'époque de la publication du livre dans les années soixante-dix, quatre-vingt. La citation suivante illustre le styledérisoire de l'auteur, à travers la métaphore du « prince-nu » :

« 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 ?»
V M. p 48

Cet extrait est un exemple de discours politique allégorique qui ne cesse de glorifier les princes des anciens temps. Ce passage, marque indirectement le mépris

du narrateur à l'égard de cette tendance passéiste, qui existe chez les peuples et les gouverneurs arabo-musulmans d'une manière générale. Pour l'auteur, le fait de citer constamment, par les autorités officielles, les époques du passé historique comme étant les meilleures de tous les temps, est un signe de faiblesse et une manière de fuir la dure réalité présente.

En outre, pour parler des intégristes et de la montée islamique en Algérie, le narrateur crée une subtile illusion qui confond les deux contextes de la montée fanatique Perse et algérienne, en mettant en valeur leurs traits en communs ou à travers des détails fictifs inventés. Tel qu'il est exprimé dans le passage suivant :

> *« 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. » V M. p 56*

Dans ce passage, l'auteur invente un détail de fiction « l'internement des Assassins dans des asiles psychiatriques », pour lui servir de bon prétexte de condamnation, afin d'évoquer les nouveaux intégristes algériens qui commençaient à l'époque des années quatre-vingts à intriguer l'opinion public par leurs actes de violence inhabituels.

L'auteur fait intervenir la fiction dans son récit de certains faits historiques, afin de détourner les réalités qu'il estime dérangeantes aux yeux de la censure officielle. En entremêlant les époques et les circonstances de l'histoire, son texte peut à ce moment, mieux respirer en termes de liberté d'expression.

4- Le contournement littéraire de la censure :

À travers des métaphores vives, intenses et bien illustrées, l'auteur contourne intelligemment la censure régnante à l'époque de l'écriture de son *Vieux de la montagne*. Ce, grâce à ses fameuses évocations littéraires des noms historiques célèbres et des espaces lointains. L'auteur parvient donc, à émettre dans ses récits, des insinuations implicites et intelligibles, qui ne cessent de rappeler au lecteur

l'instant présent de la narration, et qui fait sans doute référence à l'Algérie contemporaine. L'objectif de cette stratégie d'écriture est dévoilé par Tengour dans cette citation :

> *«Dans le contexte d'un Etat censeur, réussir à dire ce que l'on a envie de dire en contournant la censure »*[1]

Nous qualifions les évocations de l'ailleurs dans ce texte de Tengour par des « dérapages référentiels » qui se permettent par moment de jalonner la narration de l'intrigue fictive pour ouvrir de petites fenêtres à la réalité qui hante l'imaginaire de l'auteur. Nous parlons de dérapage, parce qu'en effet, les fenêtres réelles du récit se manifestent dans le texte à travers certains passages, dans lesquels le narrateur s'amuse, par exemple, à effectuer des jeux terminologiques, qui remplacent des appellations plus appropriées à l'époque historique désignée par le contexte de la narration, à travers d'autres nominations plus connotatives et richement plus symboliques. Comme danscette citation :

« *Les eunuques faisaient les princes sans entraver la marche des affaires. Les partis survivaient à l'écart des discours.» V M. p 52*

Ici, « les eunuques qui faisaient les princes » font référence au système de gouvernance royal, et désignent d'une manière satirique que les hommes qui détiennent le pouvoir politique ne méritent pas leurs postes, car les esclaves ne peuvent pas être des maîtres ! Le narrateur auteur compare cette image à celle des partis politiques actuels, qui, d'après son point de vue, excellaient uniquement dans la l'elaboration des discours spéculatifs vides de sens.

De plus, la métaphore des « Eunuques » peut faire allusion aussi, à la stérilité du système de la gestion gouvernementale en Algérie. En tant qu'image emblématique, cette comparaison indirecte entre l'État royale de la Perse médiévale et la république algérienne renvoie le lecteur au passé, pour puiser des ressources

[1]Yelles Mourad. *Habib Tengour, l'arc et la Lyre*. Casbah Editions. Alger. 2006. p 32.

historiques proposées par le texte, afin de l'aider à comprendre la situation actuelle du cadre réel désigné.

Tengour investit toute son intelligence littéraire, dans son écriture litteraire codée, à travers des procédés de contournement très particuliers qui lui permettent de critiqueret d'exprimer sa vision des choses avec plus de liberté. En plus des fameux retours enarrière de sa double narration fictive et réelle. L'auteur n'hésite pas à soumettre son écriture au jeu de la séduction qui consiste à montrer certaines choses, en apparence simples et banales, pour en signifier d'autres éléments plus compliqués, qu'il gardevolontairement dissimulées, ce qui pousse inévitablement, le lecteur à y penser et à chercher à les interpréter.

Par exemple, l'auteur exprime son grand regret devant la désolante pratique de la censure, qui mutilait selon lui, la scène littéraire algérienne et n'en garde que les productions sans grand intérêt :

> *« Une écriture subjuguée entretenait les limites sans recueillir une adhésion. Une magnifique apparence.*
> *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. »* V M. p 29

Cet extrait est encore un autre exemple qui évoque la censure dans le contexte algérien actuel, à travers les « journaux », qui représente le support médiatique, le plus exposé à cette pratique. Ici, la censure est représentée comme une banalité évidente, qui ne dérange pas l'auteur plus que ça, mais qui suscite plutôt chez lui un lourd sentiment de regret « des possibilité gaspillées » de son pays, notamment dans le domaine de l'art et de la culture.

Dans une Algérie postcoloniale, encore cloisonnée dans son cocon idéologique dédaigneux qui prétend la protéger des réflexions dévastatrices, les intellectuels étaient la première cible de l'exacerbant besoin de contrôle absolu. En tant qu'artiste libre et créateur singulier. Tengour a vécu lui aussi sous l'assaut de la censure dans la période de la publication de ses premiers textes, mais en ce qui le concerne, la

difficulté de ses récits poétiques et ses titres métaphoriques qui renvoient les lecteurs généralement vers l'Orient, dotent ses œuvres d'une certaine discrétion.

D'autant plus que Tengour sait comment contourner la censure, en respectant les valeurs de sa société et en connaissant ses règles. En effet, il effectue un jeu littéraire entre les dits et les non-dits de ses récits. Mais pour échapper à l'autocensure, et c'est ce qui importe le plus, il pense qu'il faut bien se connaitre, mais cela est relativement plus compliqué à faire[1].

Dans son texte *Le Vieux de la montagne*, Tengour admire entre autre, l'attitude de son personnage préféré, Omar Khayyam vis-à-vis de la censure pratiquée aussi à son époque. Khayyam, ce grand poète et scientifique dont les idées illuminées expriment une vision précoce qui dépassent de loin son époque, il ne se souciait pas de corriger les fausses interprétations apportées par la masse des lecteurs, à ses poèmes. Car en laissant exprès, circuler des lectures ironies attribuant un sens plus mystique à son écriture, il peut plus ou moins, échapper à la censure de sa société qui critique, notamment, sa dévotion, son grand amour au vin et ses éloges des buveries et des buveurs, tel qu'il le fait dans ce quatrain :

« Ne blâme pas l'ivrogne en invoquant ta Foi.
Ne te redonne pas cet air de faux émoi !
Tu ne bois point de vin et tu t'en glorifies,
Mais tes actes sont tels qu'ils me tueraient d'effroi. »[2]

Khayyam, le personnage historique, le vrai poète des quatrains les plus célèbres dans l'histoire de la littérature mondiale, était un amoureux du vin et il en fait l'un des thèmes principaux de sa poésie, car il estime que c'est une boisson mystique, dont les buveurs ne peuvent être que de sages personnes très distingués. Ce, dans une société musulmane très conservatrice, qui ne tolère aucun écart par rapport aux lois de la Chari'a, notamment l'interdiction des boissons enivrantes.

[1]Yelles Mourad. *Habib Tengour, l'arc et la Lyre*. Casbah Editions. Alger. 2006. p 35.

[2] Khayyam Omar. Les Rubayat. Traduit de persan par E'tessam-Zadeh. Maurice d'Hartoy Éditeur http://louphole.com/khayyam/Les%20Rubayat%20-%20Omar%20Khayyam.pdf consulté le 23-04-2023

Le narrateur exprime cette restriction de l'époque à travers une scène de buverie des personnages au Alamut-bar[1] :

« À cette époque, les dévots ne se manifestaient pas en public pour s'attaquer aux buveurs d'alcool.
Au comptoir, un verre ne restait jamais vide plus d'une minute. » V M. p 24

Khayyam, le poète rebelle, ne se souciait guère des critiques, il en fait plutôt face en blâmant lui-même ses censeurs, tel que nous pouvons le remarquer dans ce quatrain dans lequel il invite ses réprobateurs à goûter, comme lui, aux plaisirs du vin:

« Puisque nul ne prévoit ce que sera demain,
Hâte-toi de jouir, ô pauvre cœur humain !
Bel astre, bois au clair de lune, car la lune
Va briller bien des fois et nous chercher en vain. »[2]

En revanche, l'auteur exprime sa frustration à l'égard de la censure oppressante exercée par sa société, sur lui et sur les libres artistes et intellectuels de sa génération, à travers son personnage de référence Khayyam. Cet intellectuel qui se distinguait par sa libre pensée et défiait par sa poésie et sa science tous les aspects idéologiques restrictives de son époque et il tente de briser ses interdits socioreligieux par sa manière poétique singulière. Il s'aventure librement dans ses discours poétiques, à remettre en questions les valeurs conservatrices de sa société perse médiévale, sous le règne des seldjoukides sunnites très rigoureux. Nous relevons cette confiante attitude dans cet extrait :

« Il laissait circuler les interprétations mystiques de sa poésie et participait aux événements sans contredire ni prendre parti. Une seule chose l'obsédait : que son œuvre ne le compromette pas dans le futur.De cela le monde en moquait. Il lui arrivait aussi d'en rire. » VM. p 32

[1] C'est un bar fictif, situé à Paris mais qui emprunte le nom de la fameuse ville de la forteresse des Assassins. Dans ce lieu fictif très symbolique, des personnages d'immigrés maghrébins se rencontrent chaque soir pour boire excessivement et échanger les nouvelles harcelantes de l'arrivée des Mongols et le déclin.

[2] Khayyam Omar. Les Rubayat. Traduit de persan par E'tessam-Zadeh. Maurice d'Hartoy Éditeur http://louphole.com/khayyam/Les%20Rubayat%20-%20Omar%20Khayyam.pdf. consulté le 23-04-2023

Tout de même, le personnage de Khayyam tente selon l'auteur, d'éviter les ennuis que son écriture peut lui causer, en acceptant, parfois avec humour, toutes les lectures possibles de son œuvre aux multiples façades, soufies, mystiques, poésie d'amour et de vin, au même de lala poésie lyrique ou philosophique. Il tolérait toutes les approches deses quatrains indifféremment. Etonnement, à la fin, toutes ces lectures, ne faisaient que renforcer l'élan de sa poésie au-delà de son pays et de son temps. Tel qui'il est expliqué dans cette citation :

> *« En affirmant la réalité objective de la science, il scandalisait ses contemporains. 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.» V M. p 32*

Dans *Le Vieux de la montagne* de Habib Tengour, la censure n'est pas représentée comme l'une des causes les plus importantes des frustrations et de l'auteur, ni de son personnage poète. Au contraire, il manifeste une attitude indifférente, qui peut se lire dans cet extrait, qui exprime sa vision de liberté :

> *« Un consentement unanime.*
> *Nous avions 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. » V M. p 36*

Par ailleurs, dans des discussions conviviales avec ses étudiants, le personnage Khayyam /auteur, se plaint du « manque de liberté », qui non seulement ne fait pas avancer son pays mais qui y tue aussi, indistinctement, toute forme de vie :

> *« Le manque de liberté étouffe toute création chez nous. Dit-il*
> *Je laisse les découvertes aux faibles. Il y a longtemps que mon cœur s'est levé avec le campement…le désir éteint. » V M. p 37*

Ainsi, dans ce passage, l'auteur exprime sa frustration et sa démotivation artistique et scientifique dans son pays postcolonial écrasé par les crises économiques et politiques, et dans lequel la liberté est une dernière nécessité :

« Pourquoi jeûner quand l'intention n'est pas pure
Et tous ses masques !...
Je ne jeûnais pas, indifférents à la religion, mais n'en laissais rien paraitre car les Docteurs sanctionnaient sévèrement tout manquement à la loi. L'islam guidait l'état.
La parole asservie. » V M. p 31

Dans ce passage, l'auteur donne en exemple de restriction de la liberté des individus, avec le jeûne du mois du ramadan, contrôlé par l'État même, malgré que c'est une pratique religieuse qui devrait faire appel uniquement aux convictions personnelles de chacun. L'auteur critique à ce propos, le fait que l'État soit guidée, implicitement, par la religion.

5- L'arabisation en Algérie, une autre forme d'oppression

Au même titre que le sujet de la censure, celui de l'arabisation, est également évoqué dans *Le Vieux de la montagne* avec beaucoup de regrets, par le narrateur-auteur qui exprime ses sentiments de frustration et de désolation, encore une fois à travers la voix multiple de son personnage préféré Omar Khayyam.

« Et puis elle lui racontait bien les contes populaires dans une langue expressive et tendre ; il pouvait toujours les transcrire pour en faire un livre à succès. Ailleurs, bien sûr ! Ici le langage officiel polluait toute littérature de ses prétentions. » V M. p 79

À travers ce prétexte de fiction, le narrateur invente une scène avec Khayyam durant son voyage en dehors de sa ville natale Nishapoor, en parlant de sa serveuse Azerbaïdjanaise qui lui racontait des contes populaires dans sa langue d'origine, et qui lui plaisent beaucoup, ou point de lui donner l'idée de les transcrire et d'en faire un beaulivre. Mais ce projet était réprimandé déjà dans sa tête, à cause du problème de la langue officielle perse qui l'aurait étouffé, au même titre que l'arabe langue officielle en Algérie postcoloniale.

Évidement dans le passage précédent, on comprend bien, que puisqu'il s'agit d'Omar Khayyam, que la langue désignée est bien la langue persane et pas l'arabe. Mais l'auteur utilise cet emprunt contextuel du cadre historique de Khayyam pour y glisser, avec amertume, sa remarque sur la langue officielle, reflétant ainsi la désolante situation linguistique en Algérie.

Dans un autre passage, plus explicite, Tengour parle clairement de la politique de l'arabisation en Algérie avec un certain humour noir. Ce qui fait référence à une autre réalité algérienne des années soixante-dix, quand l'appareil politique du pays a effectué un important changement constitutionnel concernant le statut de la langue officielle et nationale.

> *« Un oiseleur fut nommé Grand Conseiller Culturel pour avoir dressé des perroquets à enseigner la langue classique rénovée aux jeunes cadres de la Nation.» V M. p 29*

Les perroquets dont parle cet extrait représentent en réalité les enseignants de la langue arabe importés principalement de pays arabes, tels que l'Egypte et l'Iraq, pour remplacer les enseignants francophones qui assuraient l'éducation dans tous les niveaux en Algérie et c'était principalement dans l'enseignement supérieur.[1]

L'arabe est certes la langue du coran et de l'islam, mais son officialisation comme langue nationale dans une période où le pays avait de la peine déjà, à retrouver ses repèreset à fixer ses composantes identitaires, crée un nouveau conflit marginal au sein de toutes les tranches sociales. C'est en fait, un faux débat idéologico-politique, autour de la langue tamazight, qui est utilisée par une grande partie de la population algérienne, le dialecte algérien qui est le principal langage de communication dans la rue et le français, la principale langue de l'éducation et de l'administration jusqu'aux années soixante-dix.

[1] Nous faisons référence ici, aux coopérants arabes qui enseignaient dans les universités algériennes dans les années 70-80

Tengour avait été scolarisé dans une école française dans sa ville natale Mostaganem, en plus de l'école coranique où il a appris l'arabe, puis il est parti vivre en France. Après l'indépendance, il est revenu à dans son pays, et il s'est installé dans la ville de Constantine où il a travaillé dans le département de sociologie de son Université, après avoir effectué son service national à Barika.

Avant ce retour au pays, tant attendu, tel un Ulysse exilé, Tengour n'avait jamais rompu auparavant, avec sa terre natale. Ses allers retours pendant les vacances d'été pour visiter sa famille et sa ville d'enfance, les ont aidés à mieux s'imprégner du climat culturel algérien, basé principalement sur la diversité et la pluralité linguistique, durant la période de la colonisation française et les premières années de l'indépendance.

Notre auteur francophone était confronté, au même titre que presque tous les intellectuels algériens de sa génération, à l'arabisation, en quelques sorte, improvisée par l'Etat et imposée par ses organisations aux alentours des années 70-80, dans le domaine de l'éducation et de l'administration algérienne. La considération de l'arabe comme langue nationale du pays, serait d'après l'auteur narrateur, comme un effacement des siècles d'histoire, ce qui ouvre un nouveau débat féroce et inutile à propos de l'identité culturelle et linguistique du peuple algérien.[1]

L'insertion des traces algériennes dans la fiction « orientale » de *Le Vieux de la montagne*, se fait d'une manière à la fois subtile et automatiquement. Ce sont des résurgences qui représentent les ancrages socioculturels de l'auteur, par rapport à tout ce qu'il a pu vivre en Algérie depuis son enfance jusqu'à l'âge adulte. L'Algérie est le cœur des narrations et des représentations symboliques de l'auteur, elle se manifeste dans ses intrigues fictionnelles et dans ses récits historiques comme dans *Sultan Galièv*.

[1] Concernant l'histoire de l'arabisation lire l'article : Introduction à l'Afrique du Nord contemporaine - XVI. L'arabisation en Algérie - Institut de recherches et d'études sur les mondes arabes et musulmans (openedition.org) consulté le 25 -04-2023

II- Fond historique algérien dans *Sultan Galièv*

Le fond historique algérien dans le récit de *Sultan Galièv* est tissé en filigrane à travers les éléments du passé, le style poétique et les évocations des traces référentielles actuelles à partir du contexte de l'auteur.

Tengour confirme ses inspirations documentaires dans cet extrait d'entretien, en illustrant le rapport idéologique entre la révolution bolechévique et le contexte politique algérien :

> *De mai 1968 à 1977, j'étais entré dans le marxisme. Je voulais écrire quelque chose mais je n'avais pas encore le tout en tête. J'avais lu, par hasard, quelques textes sur Messali Hadj et « l'Etoile Nord-Africaine ». J'avais remarqué chez lui cette combinaison du marxisme et du nationalisme, tout comme Ho Chi Minh. Parfois, j'avais quelques petites intuitions, comme celle à propos de l'amitié entre Ho Chi Minh et les Algériens. J'avais envie d'écrire l'histoire de l'Algérien qui vivait dans la même chambre que lui rue de la Huchette ! par la suite, cela a donné certains éléments de Sultan Galièv. C'est ainsi que, dans un texte, il y a des détails qui murissent sur des années.*[1]

Tengour affirme ici, qu'il voulait à la base écrire l'histoire d'un héros Algérien, qui aurait un rapport avec le mouvement Messaliste et nationaliste algérien,avant de s'engager dans l'écriture historique de *Sultan Galièv*. Mais les premières motivations d'écriture resurgissent en tant que traces référentielles implicites, rappelant sans cesse, les origines d'appartenance de Habib Tengour.

> *J'ai étudié les travaux de l'Internationale sur la question nationale et la question religieuse, les différentes positions marxistes, ... J'avais trouvé un article sur L'Etoile nord-africaine des années vingt qui parlait de sultangaliévisme à propos de Messali el Hadj. Tout cela m'a forcé bien sûr à*

[1]Yelles Mourad. Habib Tengour, l'Arc et la Lyre. Edition Casbah. Alger. 2006. P 29

mener une analyse sociopolitique très poussée, mais je devais la retraduire de façon poétique.[1]

Particulièrement, dans ce texte de Tengour, la poéticité des propos triomphe sur l'historicité du contenu. Les composants de l'histoire ont dû s'adapter avec la logique du texte qui se présente comme un long poème lyrique, articulé au rythme de la révolution, saccadé par les cadences d'actions politiques et inspiré par les rêves sublimes de ses personnages poètes.

L'Algérie dans tous cela, apparait comme un songe, comme un délire littéraire de l'auteur qui pose tout au long du récit des interrogations importantes inspirées de son contexte social algérien des années 70-80, en insistant plus sur la question de la pensée marxiste, ainsi que les inspirations de l'idéologie islamique à partir des modèles arabo-islamiques de l'Orient.

Derrière l'histoire de la Révolution bolchevique, racontée d'un point de vue russe et tatar, resurgissent de nombreuses pistes de réflexion sur l'histoire de l'Algérie contemporaine. Ainsi donc, le dédoublement du cadre spatiotemporel qui caractérise *Le Vieux de la montagne* prend une forme plus actualisée dans *Sultan Galièv*, à travers le contexte de fond, de la Russie des années vingt et trente, qui est en fait, plus récent que l'époque médiévale.

Ces pistes d'analyse, sont déjà traitées profondément dans la partie précédente de notre recherche, nous nous focaliserons à présent, sur l'étude de la poétique de la représentation des traces référentielles algériennes dans *Sultan Galièv*.

À travers de nombreuses traces inspirées du contexte réel de l'auteur, nous déduisons les non-dits du texte qui révèlent des détails et des situations algériennes marquantes dans les années soixante-dix quatre-vingt. L'histoire racontée principalement dans le récit est un prétexte de narration littéraire, c'est ce qui a été démontré à partir de l'analyse sociocritique du texte, précédemment mise en œuvre[2],

[1] Sanson Hervé. *Entretien avec Habib Tengour, La trace et l'écho, une écriture en chemin.* Edition Tell. Blida. 2012. P 203

[2] Dans le deuxième chapitre de la première partie

qui révèle aussi, le reflet intense de la société algérienne, parfois, à travers les marques mêmes de la société étrangère représentée.

1- Villes algériennes, poétique d'espaces marquants

Les traces de l'Algérie dans *Sultan Galièv*, sont pour la majorité des indications spatiales évoquées à travers les souvenirs de l'auteur de quelques endroitsancrés dans sa mémoire comme Constantine ou Mostaganem. Dont il évoque par exemple, deux fleuves algériens célèbres ; il s'agit d'abord du fleuve de Chélif, le plus long fleuve de l'Algérie, qui traverse la région Ouest du pays en passant par Mosta, qui est représenté poétiquement, à travers un songe mythique, dans la citationsuivante :

> *« La mémoire jouait sur la margelle du puits étroites à deux doigts du Chélif car c'est là qu'un vagabond mythique élut domicile fixe loin de son Arabie Heureuse léguant à sa progéniture pléthorique engeance le mal mystérieux qui ronge le nomade belliqueux et lugubre de chatoyante chicanes. » S G. p 66*

L'auteur cite aussi le fleuve constantinois le Rhummel, qui scinde la ville en deux, succombant majestueusement depuis la prés-histoire au pied des deux rochers géants de la ville. Ce fleuve est l'un des symboles significatifs de la ville de Constantine, que l'auteur évoque dans la citation suivante, à travers le souvenir d'une vue de fenêtre qui donne sur la chute du fleuve :

> *« Sinon des discours sentencieux des phrases creuses dans la presse illisible… et il ignorait les statistiques impitoyables. Il regardait par la fenêtre le Rhummel désargenté comme un appel au meurtre. L'air était chaud plomb. Il suait.*
>
> *La ville se dandinait comme un nœud coulant.*
>
> *T'emboiter le regard dans les dédales de la Suika à déformer les couleurs les odeurs corrompues. Le silence, maître-d'œuvre. » S G. p 71*

Constantine est aussi présente dans le récit de *Sultan Galièv* à travers d'autres endroits représentatifs de sa structure et de son histoire, à l'exemple de la région militaire d'al Mansourah, qui est citée dans le passage suivant, comme prétexte spatial lié, par allégorie littéraire, aux structures militaires de l'armée tsariste et les vestiges historiques tatars :

« La Mansourah immobile les casernes bidonville pelé
L'armée tsariste avait bâti des forts sur les vestiges tatars de victoire passées.
A détourner l'espace elle eut du mal à contenir la fierté du peuple impassible
narquois à rechigner toujours que Dieu était le plus grand. » S G. p 69

Ici, Tengour évoque sa technique du détournement de l'espace pour les besoins de ses intrigues narratives, mais il présente au même temps une remarque satirique métaphorique, qui attire l'attention du lecteur que la région de la Manrourah, ne pourrait pas représenter l'histoire et la fierté ancestrale du peuple tatar.

L'auteur continue de jouer avec les images de Constantine, à travers une autre description satirique, d'un personnage inconnu, décrit d'une manière dérisoire, dans son apparence, le jour de l'Aïd, en se moquant de son accoutrement de fête. Cette scène semble sursauter subitement de l'imaginaire nostalgique de l'auteur, sans qu'il y est un prétexte qui justifie son insertion dans le récit :

« Pour Aïd el-fitr, il mit un costume noir acheté rue Casanova à un jeune émigré de Oued al-Athmania, une cravate rouge avec pochette assortie et des chaussettes zébrées vernies les chaussures.
Il se planta fièrement à l'arrêt du bus de la brèche encombrée.
Il allait nulle part dans la foule. » S G. p 72

Ici, l'auteur cite plusieurs endroits au cœur de la ville de Constantine : la rue Casanova et la Brèche et d'autres dans ces périphéries ; la région de Oued el Athmania, pour retracer l'itinéraire du personnage inconnu qui voulait fêter l'Aïd, marchant seul, dans toute son élégance à Constantine.

Pas très loin de la ville des ponts, l'auteur évoque une autre ville algérienne qui a aussi sa place dans la littérature algérienne, notamment dans le roman *Nedjma*[1]de Kateb Yacine. La région de Madaure, qui représente en fait la ville antique de l'actuelle M'daourouche, située à 50 kilomètres de la ville de Souk Ahras à l'Est du pays. Dans la citation suivante, l'auteur fait habiter fictivement Galièv au Madaure et s'amuse à raconter son séjour :

> *« Pendant la durée de son séjour à Madaure, il lui avait patiemment expliqué les relations dialectiques entre la tasse le café le verre et le thé à la grande gène de Mukhtarov et de Khodjaèv qui étaient là pour se reposer s'irriter du didactisme de Galièv.*
> *Le café est une entreprise artistique. » S G. p 74*

1-1- Appulée, l'ancêtre philosophe des intellectuels malheureux

La région antique de Madaure est liée à la légende historique et littéraire du numidien berbère Appulée de Madaure[2], considéré comme le premier romancier du monde, avec son œuvre majeure, *Métamorphoses* ou L'Âne *d'or*, une composition en onze livres écrite vers 161 ap. J.-C. L'auteur cite cet écrivain et son œuvre littéraire de l'Àne d'Or, comme une référence incontournable de la région de Madaure dans le passage suivant :

> *« Non camarade ça ne marche pas chez nous. Appulée a déjà essayé avec son âne mais moi je suis toujours garçon de café sans le dinar. Il m'arrive de faire la sieste dans le champ de ruines et de m'entretenir avec le lézard de nos ancêtres pour passer le temps, comme je te le dis un simple passe-temps. A cette archéologie, je ne gagne qu'aérocoolies et vents ce qui attire les soupçons des gendarmes sur le café face visible d'un speak-easy oasis éthylique clandestine n'est-ce pas une honte et une nostalgie qui m'enlaidit.*

[1] Kateb Yacine. *Nedjma*. Editions Seuils. Paris. 2004.

[2] Redouane Mohammed. *Appulée de Madaure le numide, ce premier romancier de l'humanité*. In : https://babzman.com/apulee-de-madaure-le-numide-ce-premier-romancier-de-lhumanite/. Consulté le 13/05/2023

Regarde-moi bien je suis un intellectuel. Car tu seras quand même démasqué. » p 75

Celui qui parle ici, est un simple serveur de café qui évoque Appulée comme une référence littéraire aux intellectuels, en représentant avec sarcasme et amertume la situation de l'intellectuel algérien qui ne lui permet pas de vivre dignement en Algérie. Le personnage en question, incarne lui-même, le paradoxe de l'intellectuel qui exerce le métier du serveur de café. L'évocation d'Appulée de Madaure dans ce contexte, peut représenter une allusion dérisoire sur le devenir des intellectuels algériens, alors qu'ils ont un ancêtre écrivain philosophe reconnue dans le monde entier.

1-2- Traces d'oralité et critiques sociales

L'auteur évoque aussi le mal de vivre des intellectuels algériens dans un autre passage aussi dérisoire et allégorique que le précédent, en évoquant cette fois le recours des gens simples et illettrés de la population algérienne aux services des « talebs » (les voyeurs d'avenir et les charlatans), pour les aider à résoudre leurs problèmes quotidiens. La métaphore des talebs est utilisée dans ce passage à double sens, pour désigner la situation des intellectuels en Algérie et en Tatarie :

« Sur la table poussiéreuse, les livres s'amoncelaient, savant désordre, à bâiller un alphabet vulgairement disposé. Une impossibilité à se concentrer, ramasser son être en débris. Ce n'était peut-être qu'une flemme provisoire. Un engourdissement du cerveau.

Les talebes de la vieille ville connaissent bien ce mal répertorié par Avicenne car les livres rendent fou de consultations maudites au pied d'un quinquet vacillant d'illusions et les ribats propices au recueillement perchés dans leurs secrets éventés comme des pupilles dilatées par le vol des faucons chasseurs merveilleusement dressée à ton ombre souveraine et le désert avare de mirages frais et la pierre qui signifie dans la mort ailleurs transportée et encore.

Le mal avait ravagé le peuple tatar par tribus entières, implacable. Fléau. Le taleb ne guérissait pas toujours ignorant les traités illustres dans sa boutique du quartier des bordels et des barbiers circonciseurs. Il écrivait, droit, des talismans comme il avait appris initier longuement par son cheikh pour que la lumière solaire chasse le sang noir du cœur amolli. Une formule à diluer dans le l'encens. La foi rétablissait le corps. » S G. p 81

1-3- Tendre nostalgie à la ville natale

Dans le passage précédent, il n'est pas précisé de quelle vieille ville il s'agit, celle de Constantine ou de celle de Mostaganem. Par contre dans le passage suivant, l'auteur cite clairement sa ville Mosta, et sa vie marine, qui couve beaucoup de légendes inspirées de l'oralité populaire de la région :

« A Mosta les dieux ont ouvert dans le vert marin de cinq hequres du soir qui vient surprendre la grève désertée. Ils ne servent plus le vin rouge du Dahra à une clientèle maussade de souvenirs à expurger.
Dans l'arrière salle où étaient entreposés les cageots des livraisons, les connaisseurs commandaient le zambretto et les tranches de rate grillées. La ville humide de tendresse camouflée reste sans réponse dans ses tessons de pacotilles, ses exhalaisons marines.
Gercée » S G. p 98

En évoquant sa ville natale, l'auteur éprouve une tendre nostalgie, notamment à l'égard de ses détails, il exprime ses émotions et ses intentions littéraires vis-à-vis la représentation de la ville de Mostaganem. Dans le passage suivant, il avoue qu'il a détourné l'espace de Mosta dans les endroits historiques de son récit pour échapper à la censure qui guette le moindre indice pour séquestrer les textes littéraires, portant sur des sujets politiques et historiques :

« Je n'avais d'autre solution que t'exiler dans une bouche de mes cheveux et partir avec toi au loin la boucle malgré les déconseilles savants de nosamis censeurs. Et errer la vie fourbie regrettable où comme à la veille d'un jour plat la main pèse les étoiles triées. Un ordinateur fut mis au point à cet effet. Il ne sut que nous prendre en défaite » S G. p98

2- Détourner l'espace pour contourner la censure

La censure est l'une des raisons du dégoût de Tengour quand il rentre chez lui en Algérie. Tel qu'il l'a exprimé dans la citation précédente et tel qu'il le confirme aussi dans la suivante, à travers notamment, l'expression de « la lutte entre les deux lignes » qui désigne entre autres, le sens caché des choses :

> *« Il retourne dans son village natal choqué. Et le Mandarin s'indigne de celui qui revient sans traces visibles à exhiber. La rupture ! un itinéraire défaillant Mais la lutte entre les deux lignes n'était pas inscrite dans le destin historique de l'humanité ? Voilà le message possible si le poète n'avait perdu heureusement la parole. » S G. p 102*

Tengour critique, à sa façon, sa ville et son pays, en concluant implicitement, en ces termes :

> *« Ma ville se traîne sur des béquilles courtes » S G. p 75*

Plus concrètement, l'auteur narrateur exprime une autre critique des productions locales algériennes par le biais de ses personnages. Dans le passage suivant, la critique concerne les allumettes mais pour l'auteur, la chose la plus médiocre en Algérie est bien « l'homme » :

> *« Galièv se tut pour allumer une cigarette. L'allumette cassa enflammée.*
> *Son compagnon grogna : les allumettes algériennes ! Rien n'est bien fait et surtout pas les hommes.*
> *Il ne releva pas*
> *La pratique courante était au dénigrement et il savait ce que tout cela avait de tragique. Comme tout le monde, il étouffait en silence malgré les réalisations techniques illustrations agressives des magazines. Il y avait des progrès*
> *Cependant nulle part*
> *Le socialisme » p 71*

Selon Tengour, l'une des grandes raisons de l'échec de pratiquement tout en Algérie est bien l'installation du système socialiste, encouragé par l'intelligentsia algérienne de la période des années 70-80.

Le sarcasme de ce texte, est allé encore plus loin, en introduisant, comme dans un jeu, l'extrait d'une chansonnette orale très dérisoire au milieu de deux passages de narration qui ne l'introduisent pas et ne la commentent pas non plus, et sans la présence du moindre prétexte littéraire qui justifient l'utilité de son insertion :

« Ah ya gatt ouach bik
Oua l'hâla dârat bik
Sobt el-fâr iteftef fik » p 111

La traduction de cet extrait transcrit de l'arabe dialectale algérien est : « Oh chat qu'est-ce que t'as ? / et la situation s'est retournée contre toi/ au point où j'ai vu une souris se moquer de toi ». Son sens parait tout amusant et naïf. Mais ce genre de citations inspirées de l'oralité algérienne, pousse le lecteur, imprégné de la même culture orale que l'auteur, à réfléchir profondément afin de comprendre le sens voulu par l'usage d'une telle chansonnette, qui est d'ailleurs placée dans un contexte narratif très sérieux.

3- La référence romantique à l'espace de l'exil

L'Algérie et ces traces référentielles ne sont pas les seules sources réelles que l'auteur, cites à partir de son contexte de vie. Mais l'auteur cite aussi Paris, à l'exemple de ce passage de description romantique d'un jeune couple d'adolescents sur la Seine :

« … c'est à Paris où Galièv n'avait jamais mis les pieds, deux adolescents, dans le square du Vert-Galant, promus à un destin unique, poètes. Bien avant mai 68 sur un banc vert de couleur et de déceptions le temps qui ne recule devant rien. Oblique.
Objet jusqu'à la Seine. Pleure l'humanité d'un bruissement de feuille perdues, àh yà hobbi.

Et les deux adolescents étaient si prêts du ciel qu'ils palpaient les étoiles sans se douter de la blague du grand-père d'un Algérien à court de répartie. Un bon moment. » p 105

Pour évoquer ces références spatiales et culturelles algériennes, l'auteur narrateur fait des pauses narratives, qui lui permettent d'introduire ses évasions vers

son autre ailleurs littéraire en souplesse, comme nous l'avons vu à travers lesexemples que nous avons présenté précédemment.

Ces pauses permettent également à l'auteur et à son narrateur d'effectuer quelques commentaires sur les sujets de son récit. À l'exemple de la citation suivante, qui représente en fait une voix féminine qui s'adresse au personnage écrivain, pour lui dire que ses histoires l'ennuient et lui demande donc de changer de style :

> *« (tes histoires m'ennuient elles ne nous feront pas vivre il est temps que tu m'épouse et change de style elle a dit ça et je n'est pas bronché) » S G. p 68*

Déçu, le personnage écrivain répond dans un autre passage vers la fin du texte, par une expression orpheline précédée et succédé par le vide : *« Le verbetaire » (S G.* p 105), alors, Tengour exprime avec circoncision, son besoin et son envie, au même temps de garder le silence.

III- Influence idéologique de la guerre d'Afghanistan sur l'Algérie

Le récit de *Le Poisson de Moïse* révèle explicitement l'influence de la guerre d'Afghanistan sur l'Algérie, notamment d'un point de vue idéologique. Une influence qui se manifeste, à travers les personnages des aventuriers algériens, dont la plupart se caractérisent par une intelligence intellectuelle et sociale remarquable. Dans ce récit fictif, l'auteur expose des situations socio-historiques compliquées danstrois pays principaux où évoluent ses protagonistes, l'Algérie, l'Afghanistan et la France, avant, pendant et après la guerre de l'Afghanistan.

En effet, dans *Le Poisson de Moïse*, l'histoire de la guerre d'Afghanistan ne sert pas uniquement comme fond historique au récit principal, mais elle est historiquement et idéologiquement liée à l'intrigue algérienne de l'intégrisme et de la décennie noire.

Les personnages algériens du récit, expriment leurs points de vue à propos des situations sociopolitiques des deux pays l'Afghanistan et l'Algérie, en révélant, à l'égard des deux espaces, un sentiment d'écœurement et de frustration. Par exemple, le passage suivant, représente le point de vue négatif du personnage Mourad sur l'Afghanistan:

> *« L'Afghanistan. J'ai vu une fois un reportage à la télé, ça m'a donné la chair*

de poule. C'est vrai tout ce qu'on raconte sur les groupes islamistes ? après un court silence, Mourad dit avec mélancolie : qu'est-ce qui est vrai ? je n'en sais rien ! C'est si loin du monde, là-bas ! Une autre planète ! Rien ne fonctionne, une pagaille indescriptible, pourtant tout marche. Ils sont plusieurs ethnies à guerroyer entre elles quand elles ne s'unissent pas contre l'étranger. Les Afghans croient qu'Alexandre le Grand leur doit la conquête du monde. C'est un peuple fier, pire que chez nous. » PM. P 231

Ici, Mourad répond avec exacerbation à la question de Sadjia. Selon lui, l'Afghanistan est un pays qui devrait être en dehors de la carte géographique du monde, une planète à part entière où rien ne ressemble à l'habituel et à la norme, son mode de fonctionnement est unique. Mourad insiste à la fin, sur la mention de la grande fierté de ce peuple, qui ressemble d'ailleurs à la fierté des algériens. De plus, dans d'autres extraits, le narrateur expose plusieurs points communs entre l'Algérie et l'Afghanistan. D'ailleurs, il révèle des ressemblances qui ne sont pas évidente entre les deux pays et leurs sociétés.

En effet, pour mieux accepter leur nouvelle situation de guerre et leur dure réalité, les personnages algériens trouvent dans leurs imaginaires, des rapprochements identitaires et spatiaux qu'ils représentent dans des passages de songes ou de souvenirs.

1- L'Algérie et l'Afghanistan, au croisement d'un destin tragique

Entre l'Algérie et l'Afghanistan, il n'y a visiblement pas grande chose en commun. Cependant, le texte de Tengour présente tout de même quelques points de ressemblances importants, à partir desquels il se met à comparer implicitement les deux réalités douloureuses des deux sociétés, concernant, notamment, leurs rapports à la politique et à la société.

1-1- Ressemblances géographiques

D'abord, d'un point de vue géographique, l'Afghanistan a une nature variée, à caractère rude et dure, dans la plupart de ces régions, ce qui ressemble un peu à certaines régions montagneuses en Algérie. Ensuite, d'un point de vue géostratégique, la nature rocheuse asiatique de l'Afghanistan, dont les hautes montagnes forment

comme des forteresses naturelles, qui rend la mission des envahisseurs plus difficile sans pour autant, les empêcher complètement de pénétrer dans les frontières de sa terre rocailleuse, assoiffée d'eau et de végétations.

C'est à travers les descriptions spatiales comparatives et les discours nostalgiques des personnages, que le narrateur fait son rapprochement géographique entre Kaboul, la capitale d'Afghanistan et les Aurès, la région algérienne dans laquelle la guerre de libération nationale s'est déclenchée. Effectivement, nous constatons certaines ressemblances, en ce qui concerne la nature montagneuse rude et sauvage de l'Afghanistan avec celle de quelques régions algériennes :

> *« L'Afghanistan est montagnes, déserts torrides et steppes éclatées de chaleur ; les plaines cultivables sont rares, et là où il y a de l'eau, il n'y a pasassez de terre. Les plaines, aux terres abondantes crient leur soif. »*[1]

Les personnages algériens se rappellent aussi par nostalgie de leurs pays, à travers des paysages en Afghanistan qui ressemblent à des espaces algériens ancrés dans leurs mémoires. Par exemple dans ce passage, le narrateur fait une comparaison métaphorique entre l'Afghanistan et la région des Aurès, précisément N'gaous, où, paraît-il, il est de coutume de kidnapper les belles filles, d'après Hamid, un personnage algérien immigré en France :

> *« Hasni ne connait rien à l'épopée des Milles. Il a seulement entendu dire queles guerriers d'Alexandre ont parcouru le monde derrière leur chef sans jamais rechigner. Il ne sait pas s'ils sont musulmans mais, si Dieu les cite en exemple aux hommes, ils doivent l'être. Il ne peut en être autrement, car seuls des musulmans sont capables d'atteindre les limites de la terre. Kaboul n'est pas le bout du monde mais cela faisait tellement longtemps que les Moudjahidin rêvait de la saccager. Était devenue comme la fiancée des Aurèsqu'il faut arracher à ses parents, l'arme au poing. Son copain Hamid, gargotier à Barbès, lui a rapporté cette coutume de N'gaous, son village natal.»* P M. P 13

En plus de la comparaison spatiale imagées, ce passage représente une métaphore qui fait appel également à une légende algérienne. Il s'agit de l'évocation d'une pratique locale, dans une ville de l'est algérien, du kidnapping des mariées

[1] Dupaigne Bernard, Rossignol Gilles. *Carrefour afghan*. Editions Folio. Paris. 2002. p 24

comme métaphore pour parler de l'occupation d'une terre par la force. Cela, connote surtout l'entêtement et l'agressivité des hommes algériens, notamment les Chaouias, qui habitent la région des Aurès et qui sont connus par leurs très forts caractères et leurs durs tempéraments. Cette métaphore désigne la ressemblance entre les algériens et les Afghans dans leurs forts caractères.

En revanche, le travail des métaphores qui expriment les ressemblances existantes entre certains endroits afghans et algériens, est inspirées d'abord, à partir des souvenirs de la période étudiante de l'auteur et aussi à partir de ses lectures et de ses documentations sur l'Afghanistan et son espace.

L'auteur confirme dans la citation suivante, extrait de son entretien avec Mourad Yelles, qu'il récupère, à travers les souvenirs de ses personnages, ses propres souvenirs spatiaux ancrés dans sa mémoire, et qui resurgissent, au moment où il revoitet contemple des espaces qui leurs ressemblent :

> *« J'ai tenu à conserver les souvenirs que Mourad a dans la tête alors qu'il se trouve en Afghanistan. Cela permet des parallèles intéressants. Par exemple, l'image du paysage de la compagne afghane ressemble à celle des Aurès de sa période étudiante. Personnellement, il m'est arrivé de me dire : « Tiens, cet endroit me rappelle tel autre endroit ». Et les gens me regardent avec étonnement. Par exemple, je suis en Provence et cela me fait penser à la région de Mostaganem… »*[1]

Ici, l'auteur décrit l'espace de l'Afghanistan comme s'il peint par les mots un tableau de paysage orientaliste. Ces descriptions oniriques reprennent les images stéréotypées accumulées sur le pays, à partir des photos et des documentaires télévisés et il les retravaille d'une manière romanesque qui correspondrait à la représentation de l'espace réel et à ses personnages fictifs.

1-2- Ressemblances historiques

Entre l'Algérie et l'Afghanistan existe aussi une autre ressemblance historique très importante, elle concerne le passé tourmenté par les envahissements qui se sont

[1] Yelles Mourad. Habib Tengour ou l'arc et la lyre. Editions Casbah. Alger. 2006. p 83

succédés sur le pays, créant en Afghanistan une pluralité raciale et ethnique reconnue et plus ou moins tolérée. Mais il n'en est pas de même en Algérie, puisque le discours officiel dans le pays de l'auteur, adhère à l'arabité et à l'islam et aspirait dans les années 70-80 à une certaine unité religieuse et unification socio-politique de tout le peuple algérien, toutes origines confondues, ce qui incite les autorités de l'Etat d'éviter de parler de l'éclectisme algérien linguistique et raciale.

Les Afghans adhèrent comme un peuple uni à l'islam mais ils gardent, tout de même, leurs fiertés d'appartenances éthniques différentes, par-dessus la considération religieuse. C'est un peuple qui a eu et qui a toujours, un dur destin historique, comme l'expliquent Gilles Rossignol et Bernard Dupaigne dans la citationsuivante :

> *« En dépit de la diversité des ethnies, des langues, des coutumes, les afghans sont unis par leurs attachement à l'islam, leur volonté de vivre indépendants, d'une région à l'autre, on retrouve des comportements identiques et la fierté, la susceptibilité et la générosité. »* [11]

Cependant, dans le texte, il ne s'agit pas de toute l'histoire de l'Afghanistan, étant donnée, que cette région est prise elle-même juste comme un élément référentiel qui figure dans ce contexte comme un exemple explicatif tout en étant plus ou moins expliqué.

Tengour n'a choisi le cadre de l'Afghanistan, dans *Le Poisson de Moïse*, que pour faire un rapprochement historique, qui est d'ailleurs, spontanément, justifie dans la réalité, grâce aux circonstances de l'époque de la décennie noire et l'entrainements de nombreux jeunes algériens dans les camps afghans.

2- Les algériens afghans et la crainte du retour

Les moudjahids algériens font partie des bénévoles étrangers en Afghanistan. Ils sont connus aux camps du djihad, par leur caractère « tapageur », d'après la description du narrateur de *Le Poisson de Moïse*. Mais en réalité, ce caractère violant en apparence cache une sensibilité intérieure, fragilisée davantage par leur grande nostalgie du retour au pays natal :

[1] Dupaigne Bernard. Rossignol Gilles. Carrefour Afghan. Editions Folio. Paris. 2002. p 146

« Parmi les anciens « moudjahids », les Algériens sont les plus nombreux et, conformes à la réputation, les plus tapageurs. Le bruit court que ceux qui rentrent au pays sont immédiatement arrêtés et jetés en prison ou envoyés dans des camps de concentrations au Sahara où on les laisse crever de déshydratation. » P M. P 22

Le narrateur parle ici, de l'angoisses et les appréhensions cauchemardesques des Algériens Afghans, par rapport à l'idée du retour au pays. L'auteur indique ici, que la raison de leur crainte est en réalité, la rumeur des sanctions qui les attendent et qui effacent, dans certains esprits, l'espoir de retrouver une vie sociale normale. Certains, envoient même des lettres au chef de l'État pour implorer le pardon d'avoir participer à la guerre de l'Afghanistan et demander une sorte d'autorisation de retour en paix, et ils s'engagent dans leurs lettres d'être de bons citoyens. Tel qu'il est exprimé dans cette citation :

« Ils expédient sans cesse des lettres de recours larmoyantes, adressées directement au président du haut Comité d'Etat, pour qu'on leur permettent de revoir leurs parents. Ils jurent être prêts à s'amender et à retourner à une vie normale, pourvu qu'on les laisse rentrer chez eux, sans leur chercher noise. » P M. p 23

À cause de cette peur démesurée, beaucoup d'algériens, sont restés en Afghanistan et en Pakistan, par leurs propres choix ou malgré eux, comme il le confirme le journaliste algérien Oukaci Faiçal dans cet extrait d'article de presse:

« Combien d´Algériens sont-ils encore stationnés au Pakistan? «350 à 500 personnes», affirme notre source. Veulent-ils rentrer chez eux? «La plupart, non, parce qu´ils ont peur des poursuites qui peuvent être engagées contre eux, en Algérie, pour une raison ou une autre»[1].

Au moment où, la plupart des moudjahids algériens afghans posaient la problématique du retour ou pas au pays, d'autres brulent d'envie de se réengager dans une autre guerre, telle que celle de la Bosnie, pour confirmer leurs compétences de combat de guerre. Ceux-là, d'après le narrateur, ne considèrent pas leurs engagements en Afghanistan, comme une erreur de jeunesse et rêvent de revivre la même aventure

ailleurs, c'est ce n'est en Algérie même :

> *« Mais beaucoup, loin de considérer leur engagement comme une erreur de jeunesse à réparer, brulent de réengager pour la Bosnie ou toute autre cause où ils feront valoir leur expérience du combat. » P M. p 23*

Ce sont en fait, ceux-là qui auraient été à l'origine du déclenchement des événements de la décennie noire en Algérie. Les plus extrémistes parmi eux, ont construit à leur retour, des maquis de djihad si violents dans le pays, dont la stratégie n'est autre, que semer la terreur dans la société.

2- Origines de la décennie noire en Algérie,

Le Poisson de Moïse a été écrit et publié à l'an 2000, son récit remonte à la période des années 90, ce qui correspond à la période de l'émergence de l'intégrisme en Algérie. Mais malgré que la décennie noire est au cœur de l'intrigue historique algérienne de ce roman, mais le texte n'en parle pas directement. Ce sujet est évoqué dans certains passages par allusion, en traitant les origines idéologiques qui l'ont créé, notamment la relation de la guerre de l'Afghanistan et ses idéologies extrémistes importées en Algérie, à travers les moudjahids algériens afghans, à leurs retours au pays.

Le journaliste Oukaci Faiçal explique aussi, dans la citation suivante, les circonstances des recrutements des bénévoles algériens.

> *Des représentants de l'organisation intégriste pakistanaise, Tabligh Jamaât, séjournent en Algérie dans ce but. Fin 1980, trois à quatre mille volontaires algériens auront été acheminés au Pakistan et en Afghanistan par l'entremise de ceux qui deviendront des leaders de partis islamistes ayant pignon sur rue. Ici l'on peut s'interroger sur la passivité du pouvoir de l'époque ou sur sa connivence à l'égard de cette multitude de ressortissants algériens envoyés de RHÉDA MALEK 84 battre sur un théâtre d'opérations éloigné, sans mesurer les conséquences qui en résulteraient*

[1] Oukaci Faiçal. Oued Souf et ses algériens afghans. Article de presse, publié dans le quotidien de l'Expression. Le 26-12-2001. In : L'Expression: Nationale - L'encombrant héritage de Tayeb El-Afghani (lexpressiondz.com). Consulté le 12/04/2023

à leur retour pour la stabilité du pays.[1]

Le récit de *Le Poisson de Moïse* met en scène des personnages qui représententles profils parfaits des intégristes, sans être pour autant nommés ainsi. Tel que le personnage de Si Moussa, l'algérien immigré que Mourad rencontre à son retour d'Afghanistan, à Paris et qui se présente ainsi dans la citation suivante :

> *« L'indépendance n'est pas la liberté dont il a rêvé. Il a retrouvé une raison de vivre dans la religion. Il a commencé à militer pour une reconnaissance de l'islam en France puis à propager la contestation islamiste contre le régime algérien » P M. p 225*

Si Moussa est le nouvel ami de djihad de Hasni, avec qui, ce dernier avait créé son organisation terroriste à Paris, et qui tente aussi de convaincre Mourad de réaliser une dernière mission d'entrainement de commandos aux explosifs. Si Moussa s'adresse en ces termes à Mourad :

> *« Mais mon fils, personne ne te demande de rentrer dans le mouvement. Il s'agit simplement de nous dépanner momentanément. C'est un travail de trois semaines, tout au plus. » P M. p 226*

Mourad appréhende toute propositions venant de la part de son ami Hasni, carıl sait pertinemment que toute collaboration avec lui, dans ce genre de travail, sera trop risquée, notamment après leur dernière expérience en Afghanistan. Mais il n'a d'autres choix que d'accepter, s'il veut bien toucher sa part de l'argent, gagné dans le coup de l'Afghanistan. Si Moussa appuie sa demande, à la fin, par un argument tranchant,qui a changé, enfin l'avis de Mourad, il le formule ainsi :

> *« L'Afghan sait que la seule façon de nous rembourser tous les deux est de te faire accepter ce petit dépannage. Alors ? » P M. p 228*

[1] Malek Rhéda. Une expérience cruciale à méditer : le terrorisme islamique en Algérie. Article parue dans la revue Recherches Internationales. 2003. In : Une expérience cruciale à méditer : le terrorisme islamiste en Algérie (persee.fr), Consulté le 26-04-2023

Durant la courte durée d'un an, Hasni, a effectivement réussi à fonder son organisation terroriste secrète en France, qui représente en fait, l'une des plus importantes cibles des attaques terroristes des islamistes, en plus de l'Algérie. Et malgré qu'il connait le point de vue de son amis Mourad dans le djihad, il espérait, tout de même, l'intégrer dans son équipe de formateurs des nouvelles recrues.

L'auteur utilise les deux profils de Mourad et de Hasni, comme exemple d'algériens Afghans qui n'ont pas déchirer la peau du djihad secret en Afghanistan qui les habillait et hantait leurs esprits. et ont contenue, par leurs choix ou pas, de « faire la guerre aux moulins à vent de la société qui les accueilles »[1].

À partir du récit romanesque de *Le Poisson de Moïse,* nous déduisons le point de vue de l'auteur, concernant la participation des Algériens dans la guerre de l'Afghanistan, qu'il considère comme un gros piège qui a ruiné la vie des milliers de personnes et leurs familles, et qui a précipités également, le pays dans le gouffre des violences atroces de la décennie noire.

4- La résurgence du traumatisme de la guerre d'Algérie

En plus de l'intrigue historique principale qui concernent le héros fictif typique, de l'histoire du récit, la narration des épisodes historiques qui concernent l'Algérie, se fait dans la deuxième partie du roman, principalement à travers les souvenirs des personnages secondaires qui apparaissent dans le récit comme des visiteurs témoins. À l'exemple du personnage de Sellami, un vieux immigré algérien interviewé sur son expérience de vie en France durant la guerre de libération dans le microphone d'une journaliste française. Sellami est l'un des personnages qui devait indiquer à Mourad, où se trouvait Hasni. Mourad rencontre ce témoins de l'histoire de la guerre au moment où se déroule un entretien auquel il assiste à contre cœur et il écoute contrarié à ses propos de témoignage qui le dégoutent.

[1] Evidemment, nous faisons référence ici, à la fameuse histoire de Don Quichotte de Cervantès qui ne voulait pas admettre la fin de la guerre, dans laquelle, il n'a pas eu l'occasion de participer et il a décidé de continuer à faire la guerre quand même, contre les moulins à vent. Car nous trouvons que l'histoire des jeunes moudjahids qui ne veulent pas cesser de faire la guerre, même après la fin de la vraie guerre d'Afghanistan est semblable à cela, par allégorie.

Après avoir raconté les premières étapes de son séjour en France dans des foyers d'accueil et des café-hôtels. Sellami parle, dans ce passage, du conflit entre les gens de l'FLN et les messalistes :

> *« C'était un moment très dur. Dans la théorie, on était des Français mais presque la totalité des Algériens étaient pour l'indépendance, du côté du FLN. Les Messalistes n'étaient pas beaucoup. Eux aussi, ils voulaient l'indépendance, mais la police les a utilisés contre nous. Messali a commis une grosse erreur en reconnaissant par le FLN. Le barbu se considérait comme le père de la nation ! il imposait le culte de la personnalité. Il voulait la direction du mouvement à lui tout seul. J'ai été moi-même messaliste avant54, je sais ce que c'est. Ils avaient été éradiqués en 1958 et c'est le FLN qui agagné la bataille de France sur le terrain. Après, les messalistes sont devenusdes indics. »* PM. P 198

L'auteur critique la personnalité historique de Messali el Hadj et son mouvement messaliste indirectement à travers la narration de son personnage secondaire.

Sellami raconte ensuite à Laure, la journaliste française, qui l'interroge, comment la police française embarquait des gens au hasard sans motifs, et comment ces gens-là étaient disparus à jamais après leurs enlèvements et plus personne ne les avait revu après. Même les avocats chargés des affaires de leurs disparitions ne les retrouvent pas, dans la plupart des cas.

> *« Les avocats faisaient des recherches dans les prisons. Des fois on trouvait la personne, des fois, rien. Les gens disparus pouvaient être morts ou au camps de Larzac. Il y en avait aussi à la santé, à Fresnes ou dans d'autres prisons. On ne parlait pas de Vincennes. Pourtant, on était tous les jours à Vincennes. »*P M. P 199

Parmi les faits historiques qui ont été évoqués par Sellami, les événements du 17 octobre 1961, sur lesquels il a été particulièrement interrogé de la part de la journaliste française, qui montrait un grand intérêt à ce témoignage :

« La jeune fille s'éclaircit la voix et interroge timidement : « est-ce que vous pouvez me parler du 17octobre 1961 ? » » PM. P 200.

Sellami continue la relation des événements en répondant à la question de la journaliste sur la date du 17 octobre, qui est devenue par la suite une journée de l'émigration :

« Le 17 octobre, c'est devenu aujourd'hui la journée de l'émigration, une fête nationale pour les Algériens. C'était la grande manifestation à Paris, contre Papon. Il avait établi le couvre-feu pour les Algériens. On n'avait pas le droit d'être dehors après huit heure du soir ! C'était soi-disant pour éviter les attentats. Alors, le FLN a organisé une manifestation pacifique. Tous les Algériens, devaient manifester. On devait se retrouver à la Concorde. Il devait y avoir peut-être 50.000 personnes. » PM. P200

Sellami insiste dans son interview aussi sur l'unification de l'F L N à toutes les catégories du peuple à l'époque de la guerre de libération :

« À cette époque, mademoiselle Laure, le FLN avait réussi à unir les algériens et à les faire marcher droit ! On devait se comporter de manière exemplaire » P M. P 203

De l'autre côté, Mourad qui écoutait cet entretien, malgré lui, s'ennuyait à mourir. Il pense que ce n'est pas du tout intéressant de rabâcher les détails des faits historiques ainsi. Pour lui, c'est ainsi qu'on étrangle l'histoire au lieu de le rendre vivant. Le narrateur exprime ainsi les impressions de Mourad :

*« Il n'aime pas trop ce déballage indécent. Depuis tout à l'heure, il a envie d'intervenir pour mettre fin à cet interrogatoire. Qu'est-ce que ça apporte de nouveau ? tout ça a été rabâché des milliers de fois. C'est comme ça qu'on étrangle une histoire. La fille en quoi ça la concerne ? elle n'est même pas jolie, la pétasse ! et lui, l'enfoiré ! tout imbu de lui-même, il croit témoigner alors qu'il ne fait que radoter des lieux communs. Pauvre infirme ! Mourad se dit que, passé un certain âge, tous les émigrés sont atteints du même syndrome. »*PM. P 200

Mourad a une philosophie toute particulière concernant l'histoire et le devoir de la mémoire. Le passé représente en effet, l'un des sujets particulièrement problématiques dans sa vie tourmentée par les troubles extérieurs et abattus par ses interminables interrogations et ses crises existentielles intérieures.

5- L'Histoire entre témoignage du passé et constats du présent dans *Le Poisson de Moïse*

Après une longue partie dédiée au péripétie de l'aventure afghanes des personnages algériens, qui se termine par la mort de deux protagonistes secondaires et la survie miraculeuse des deux personnages principaux, l'auteur nous plonge dans la suite de l'aventure en duel de poursuite l'un de l'autre dans un autre cadre spatiotemporel, celui de Paris, qui représente en fait un point de départ, de séparation et de retrouvailles, pour le roman.

La deuxième partie est plein de nostalgie. D'abord par rapport au Paris de l'émigration de l'antan et de l'Algérie de l'autrefois, durant la guerre de libération. En effet, le narrateur à Paris, est très nostalgique, il raconte les impressions de l'auteur et ses regrets par rapport à un passé qu'il a vécu lui-même à travers les souvenirs, car l'auteur est né peu avant l'indépendance, il n'a donc pas assisté réélement aux événements de laguerre, mais il les a vécus pleinement à travers les souvenirs de ses ainés. Des souvenirs qui étaient tellement rabâchés et racontés en boucles qu'ils l'ont marqué profondément comme s'il y a assisté lui aussi.

Les personnages se rappellent avec un amère regret, d'un Paris d'émigration si particulier, qui les a reçus et qui a su cerner les déceptions qu'ils trimballaient aveceux depuis l'Algérie. Par exemple, dans cet extrait suivant, le narrateur raconte comment le personnage de Mourad se rappelle les récits de son ami Hasni à propos de son séjour à Paris avant le milieu des années soixante-dix, alors qu'il était jeune et plein d'espoirs et d'ambitions. Après cette date, Hasni avait prédit un changement dela situation à Paris, du moins, en ce qui concerne, le contexte d'accueil des immigrés :

> *« Hasni leur avait brossé un tableau rutilant de cette époque, pendant qu'ils se morfondaient dans leur casmate des faubourgs de Kaboul. Il les faisait*

saliver en leur décrivant avec force exagération un pays de cocagne. Il avait décrété la mort de Paris en 1975, le jour anniversaire de ses vingt ans. » PM. P137

Mourad devait effectuer une aventure de poursuite digne de films d'action pour retrouver les traces de son ami Hasni, qui, depuis sa disparition, avec l'argent de l'Afghanistan, il ne s'est plus manifesté. On vit avec le personnage Mourad, au long de quelques chapitres, des manœuvres et des déplacements, suivant les indices manipulateurs de Hasni, l'omniprésent personnage de la deuxième partie du récit.

Le narrateur nous raconte, par exemple, comment Mourad rencontre Mohamed Ziane, l'un des amis de Hasni, qui devait l'aider à le retrouver, mais qui le renvoie à son tour à la rencontre d'un certain Sehiouni, qui devait connaitre où se trouve Hasni.

Dans ce prochain passage, le narrateur exprime une impression négative du personnage Mourad, suite à sa visite à la célèbre rue de Barbès à Paris, où on trouve majoritairement que des maghrébins, notamment des algériens, qui préservent pratiquement les mêmes mœurs et mauvaises habitudes importés avec eux du Bled. Mourad est un homme rationnel qui ne croit pas du temps au mythe de la grandeur des algériens et leur fameux passé glorieux.

« Il ne s'est jamais fait une haute opinion des cousins. Il n'a pas le culte du Peuple ni celui de la Révolution populaire. Peut-être ceux d'autrefois valaient- ils quelque chose mais c'est peu probable. La grandeur des Algériens n'est qu'une mystification entretenue par un pouvoir corrompu afin de pérenniser sa dictature. Des siècles d'ignorance et d'injustice les ont aliénés. Ce ne sont que des traine-savates qui passent leur temps à chercher des mots rares ou des blasphèmes grossiers pour s'apitoyer sur eux-mêmes ou mendier quelques miettes pour subsister sans effort. Il faut user de violence pour les ramener aux valeurs nobles et authentiques qui avaient animées leurs ancêtres en des temps révolus depuis fort longtemps. Il en a toujours été convaincu. » PM. P 147

Cette citation exprime aussi une idée dont Mourad est profondément convaincu, c'est que les algériens ont besoin de la violence pour les rappeler à l'ordre, et c'est entre autres la même conviction de son ami Hasni, mais contrairement à lui, Mourad n'est pas près de passer à l'acte et user de cette violence.

Certain d'autres faits historiques plus actuels sont racontés dans le roman directement, tel que l'annonce des attentats terroristes de l'aéroport d'Alger à travers l'intervention d'une femme inconnue dans une librairie islamique.

> *« Soudain, une jeune femme pénètre dans la librairie, complétement affolée. Elle crie au boutiquier d'une voix hystérique « il y eu un attentat à l'aéroport d'Alger. Il y a plein de morts. Ils ont montré des images à la télé... Du sang partout ! Des morceaux de cadavres au milieu des affaires ! Mon Dieu c'est horrible ! »* PM. P149

La nouvelle de l'attentat de l'aéroport de Houar Boumediene d'Alger, annonce le commencement de l'intégrisms en Algérie, ce qui fait peur aux personnages. Mourad, en particulier est tétanisé par la nouvelle du fait dramatique, il craint par-dessus tout, que son ami soit impliqué dans l'attentat, alors que lui, ne cesse de le chercher fébrilement à Paris : *« Hasni n'était-il pas en train de le berner ? Est-il impliqué dansle coup de l'aéroport ? »* PM. P150

Conclusion

Nous avons analysé dans ce chapitres les traces référentielles algériennes qui resurgissent explicitement ou implicitement dans les trois récits de notre corpus, afin de montrer les techniques et les stratégies d'écriture de Habib Tengour à travers les démonstrations tacites de ses origines algériennes dans ses récits historiques de l'Autre.

L'Algérie est en effet, au cœur de toutes les narrations de Habib Tengour, que cela soit explicitement, annoncé dès le début ou au cours du texte, ou encore découvert au fildes pages, ceci est une autre question, dont nous ne nous intéressons pas dans le présent travail, étant donné que les trois récits de notre corpus présentent des cadres narratifs doublés, dans lesquels l'Algérie vient toujours en deuxième position.

Cependant, il s'agit ici de faire des investigations d'étude du style, effectuer l'analyse de certains aspects de la narrativité et révéler quelques procédés du discours littéraire de Habib Tengour, et qui concernent particulièrement l'usage et la mise en valeur des traces référentielles algériennes.

Notre analyse dans ce chapitre, nous a d'abord montré l'importance de l'espace algérien qui hante tous les lieux des cadres étrangers de la narration. En effet,dans les récits historiques de Habib Tengour, où il est question de représenter des cadres de narration spatiotemporels étrangers, on constate la forte présence des villes,quartiers, ruelles, monts et vallées algériens qui se pointent à travers leurs descriptions et leurs symboliques, aux cœurs des intrigues narratives, parfois sans même justifier leurs présences dans le fil de la narration.

Les textes de notre corpus représentent des espaces algériens comme une évidence logique qui justifie l'attachement de l'auteur et ses personnages éclatés aux espaces natals de la configuration littéraire des œuvres. Aussi, Les personnages historiques d'outre-mer, qui animent les intrigues de Tengour doivent visiter impérativement les espaces algériens, pour pénétrer ainsi dans la réalité de l'auteur et se rapprocher de celle de ses lecteurs. Ce qui offre paradoxalement, au récit historique un imaginaire littéraire d'une dimension universelle.

Aussi, les traces référentielles et historiques algériennes apparaissent dans *Le Vieux de la montagne*, *Sultan Galièv* et *Le Poisson de Moïse*, à travers l'enjeu des influences idéologiques, mis en avant dans les histoires romanesques de Tengour, stimulant différemment, dans chacune des trois œuvres, l'hypothèse de la représentation des modèles historiques, qui expliquent la réalité présente à la lumière du passé. C'est donc, à travers ses modèles historiques significatifs que Tengour révèle implicitement les indices, appartenant à sa patrie mère, qu'il vise d'ailleurs par toutes ses critiques socio-historiques.

Signalons à la fin, que l'analyse de ce chapitre, nous a aussi, affirmé que l'écrivain Habib Tengour n'adopte aucune stratégie littéraire ou historique de la dénonciation de la réalité, quelques soit sa laideur ou sa gravité. Mais il se contente de présenter des constats réels accompagnés de réflexions philosophiques, de trames

poétiques et de quelques commentaires narratifs qui mettent en valeur la mise en contexte du fait ou de la réalité algérienne en question. Tels que la réalité de la dégradation politique de la période de la postindépendance.

Par ailleurs, nous élaborons une analyse plus détaillée des stratégies de représentations littéraires de Habib Tengour dans le chapitre suivant.

Chapitre II :

Stratégies littéraires et écriture référentielle

Nous nous intéressons dans ce chapitre à l'analyse des stratégies de la représentation du référent historique dans les trois livres de notre corpus : *Le Vieux de la montagne, Sultan Galièv* et *Le Poisson de Moïse*. L'étude des techniques d'écriture et de narration s'élabore ici, en superposant les textes, l'un après l'autre, suivant l'ordre dont nous les avons cités. Afin de passer en revue brièvement les points en commun entre leurs récits distincts et mettre l'action sur les stratégies, qui se manifestent particulièrement dans un texte, plus que les autres.

En réalité ce chapitre répond à la question de : comment Tengour représente-il ses référents historiques, par le biais de l'écriture littéraire ? ce qui fait de ce chapitre le cœur de notre thèse.

Au-delà de la représentation thématique et l'analyse du contenu des récits, la particularité de Tengour réside dans son style et sa narration qui reflètent les traces référentielles historiques de différentes manières à travers sa fiction littéraire. Cela se manifeste dans sa poétique stylistique et sa poétique du regard, par laquelle il perçoit le monde grâce à une sensibilité, à fleur de mots.

D'après la théoricienne Gisèle Sapiro, l'étude des stratégies d'écriture et de narration vise à dégager la symbolique de la représentation littéraire, tel qu'elle l'exprime dans cette citation :

> *« Les stratégies d'auteur visent à accumuler du capital symbolique afin d'accéder à la consécration. Elles sont plus ou moins orientées vers la reconnaissance symbolique.»*[1]

En effet, les stratégies d'écriture de l'écrivain, construisent son propre code de langage littéraire, composé de signes et de symboles et qui visent la sensibilité du lecteur. D'où l'importance de l'analyse que nous élaborons ici.

Notre objectif dans ce chapitre, est donc de déceler les stratégies du « reflet concret » de la réalité, c'est-à-dire les traces du référent dans l'écriture et la narration littéraire en établissant *«La différence entre le reflet abstrait, «naturaliste» et le reflet*

[1] Sapiro Gisèle. La sociologie de la littérature. Edition La Découverte. Paris 2014. P 82.

concret «réaliste ».»[1], d'après la conception de Pierre Zima de la représentation littéraire.

En effet, après avoir effectué dans la première partie de notre travail, l'étude du référent en tant que thème et contenu du récit, il est aussi important de voir du côté de la forme et la structure littéraire, la manière dont les référents historiques se représentent.

Zima, s'intéresse donc à l'étude du reflet référentiel d'un point de vue sémantique et considère le langage littéraire comme une médiation entre le texte et la société, comme il l'explique dans cette citation :

> *« Le roman est un ensemble de structures sémantiques, syntaxiques et narratives qui réagissent aux problèmes sociaux et économiques au niveau du langage : le langage est donc le palier intermédiaire situé entre le texte et la société, elle-même concevable comme un système de signes verbaux et non-verbaux.»*[2]

Nous analysons les stratégies d'écriture et la technique de la représentations référentielles dans les œuvres de notre corpus, à la lumière de cette conception de Pierre Zima, quiconsiste à étudier la structure sémantique du texte littéraire. En essayant de montrer le reflet de la société et de l'histoire dans le style de l'auteur, sa langue et la structurede ses récits poétiques et prosaïques.

Cela correspond au travail de Habib Tengour, qui, grâce à son filtre poétique inné et son intuition, il s'imprègne de son contexte et capte au même temps le passé et l'avenir, pour en faire un cadre de narration fusionnel. Ce qui l'aide à transformer le monde par son réalisme littéraire magique, puis le représenter littérairement grâce à saconception subliminale du réel**.**

[1] Zima, V. Pierre. *Manuel de sociocritique*. Edition l'Harmattan . Paris. 1985. P 35.
[2] Ibid. P 105.

1- Stratégies de représentations historiques dans *Le Vieux de la montagne*

La représentation historique dans les *Le Vieux de la montagne* de Tengour obéit à sa vision poétique qui se traduit dans la narration par un style poétique caractérisé par maintes jeux et détournement littéraires, que nous avons traduit dans ce qui suit ainsi.

1- Le réalisme poétique chez Tengour

Les réécritures historiques dans le récit poétique de *Le Vieux de la montagne*, empruntent, entre autres, certaines stratégies d'écriture du *«réalisme magique »*[1], dont le principe le plus important consiste à sublimer des éléments de la réalité d'une manière poétique plutôt que de les réécrire fidèlement.

Le réalisme magique était d'abord un courant d'art plastique, à travers lequel se représente la réalité par un regard sublime qui la surpasse, en y ajoutant des éléments fantastiques ou extraordinaires. Son usage en littérature est marqué notamment par l'empreinte de certains écrivains de l'Amérique latine, dont le plus célèbre est sans conteste, le prix Nobel de littérature Gabriel Garcia Marquèz.

Hormis, ces caractéristiques de courants artistiques et littéraires, le réalisme magique représente entre autres, une stratégie d'écriture qui permet de décrire poétiquement certains traumatismes historiques marquants, tel que le sujet de l'intégrisme dans *Le Vieux de la montagne* de Habib Tengour. Ce qui explique pour notre travail, la raison de l'évocation du « réalisme merveilleux », dont l'aspect qui nous intéresse le plus est le point de vue narratologique.

Selon le critique littéraire Mourad Yelles, il s'agit chez Habib Tengour d'un « réalisme poétique » plutôt qu'un « réalisme magique ». D'après cette conception, Yelles confirme qu'il est question chez Tengour de relier, dans son écriture, le projet politique à une bonne ambiance esthétique élaborée par sa sensibilité littéraire d'écrivain.[2] A travers cette classification allégorique, le critique fait allusion aussi à l'écriture surréaliste de Habib Tengour.

[1]Notions qui a vu le jour au milieu du XX eme siècle : « Parmi les principales caractéristiques qui apparaissent habituellement dans les romans du réalisme magique, il y a le contenu avec des éléments fantastiques ou magiques qui sont perçus comme normaux par les personnages.», URL : https://definition-simple.com/le-realisme-magique/

[2] Yelles Mourad. *Habib Tengour ou L'arc et la Lyre*. Op cit. P 22

Pour ce qui est du surréalisme, le critique Mourad Yelles évoque également l'importance de la notion du « dévoilement » dans l'écriture de Habib Tengour, comme l'une des stratégies de l'automatisme surréaliste sur le plan de la langue et le style poétique :

> *« Pour Habib Tengour, cette obsession du « dévoilement » comporte en outre une dimension surréaliste qu'il est probablement le premier à revendiquer de manière explicite. Il estime en effet que le surréalisme des Maghrébins correspond autant à un vécu qu'à une posture ontologique aisément discernables derrière les apparences. »*[1]

En outre, le rapprochement des éléments fictifs à la réalité se fait chezTengour, grâce à une conception d'une bonne entente entre le projet idéologique et le projet littéraire. L'auteur confirme ce point de vue dans cet extrait de l'un de ses entretiens avec le critique Hervé Sanson, dans lequel, l'auteur affirme qu'il adopte le point de vue de Barthes concernant la valeur esthétique du texte littéraire et « *le plaisir du texte* »[2] qui doit accompagner, selon lui, le lecteur durant son aventure littéraire dans laquelle il peut découvrir une vérité qui n'est pas vraie !

> *« La littérature n'a pas à dénoncer, elle a à énoncer. Et à s'énoncer. Comment exprimer les choses ? Comment faire advenir l'énonciation, à la fois de soi et du monde ? écrire pour dire : les choses vont mal, et alors ? dans ce cas, j'écris un tract, je rédige un programme politique … par contre révéler le monde, dans les formes esthétiques inouïes, là ça vaut le coup. Il y a ce que Barthes nommait le « plaisir du texte », le plaisir de lecture- si je lis un livre sans éprouver aucun plaisir, si je n'entre pas dans un univers particulier, s'il n'y a pas une vérité qui n'est pas la Vérité, une sincérité profondément vécuepar l'auteur, s'il s'agit de parler de tel ou tel sujet à la mode et que l'auteur*

[1] *Ibid. p 5*

[2] *Barthe Roland. Le Plaisir du texte. Editions Seuils. Paris. 1973.*

ne vit pas dans sa chair, quel est l'intérêt. Ça devient une marchandise. Je refuse cela. » [1]

Dans *Le Vieux de la montagne* par exemple, les lecteurs de Tengour sont en effet invités à interpréter autrement la réalité historique liée à la pensée extrémiste de la secte des Assassins. Ce récit poétique capte des épisodes concis de l'histoire de l'Orient, choisis minutieusement pour servir d'illustres exemples. L'auteur tente, à travers unehistoire fabuleuse, de la Perse médiévale, de l'Égypte et de l'empire Abbasside à Baghdad, d'expliquer intelligiblement les origines idéologiques du phénomène de l'extrémisme et les raisons du déclin des nations, sans pour autant se focaliser sur l'expression de ces situations sociohistoriques négatives.

1-1- Poétique de fictionalisation des figures historiques

Dans la représentation des rapports des personnages principaux, l'auteur attribue une dimension symbolique dans la problématique du conflit de la raison avec la dévotion religieuse et entre la rigueur de la politique et la spiritualité de la pensée sectaire informelle. La critique Naget Khadda explique, à ce propos, d'une manière schématique,la triple symbolique des personnages de *Le Vieux de la montagne* dans ce passage :

« 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 érection d'un pouvoir central (Nizam el Mulk) ; celle du triomphe de l'esprit sur la lettre et de la Vérité sur la Loi de l'ésotérisme ismaélien qu'incarne Hassan as-Sabbah. »[2]

En fait, l'histoire des trois amis que le destin réunit autour d'un serment sacré, et dont la destinée de chacun d'eux représente un aboutissement idéologique distinct,

[2] Naget Khadda, *À propos du Vieux de la montagne de Habib Tengour. Regard rétrospectif*. Article paru, dans l'ouvrage collectif *Habib Tengour ou l'ancre et la vague, traverses et détours du texte maghrébin*, sous la direction de Mourad Yelles, Paris, Edition Karthala, 2003, p.199.

peut résumer d'une manière figurée les premières conditions de la naissance de ce que nous appelons aujourd'hui, explicitement « terrorisme ».

D'abord, c'est l'histoire d'une soif inassouvie de pouvoir et d'autorité, et une dangereuse ambition d'un esprit obscur, représenté par le personnage de Hassan as-Sabbah, qui voulait tout avoir et tout manipuler par ses propres croyances. Il faisait face à un pouvoir rigide et intolérant, représenté par le personnage de Nizam al-Mulk, qui incarnait l'autorité aveugle, refusant de tolérer toute différence par rapport aux dogmes et aux pratiques religieuses chiites.

La scène sociopolitique persane avec ses confrontations sunnites et chiites, représente en fait l'affrontement des convictions absolues et des idéologies opiniâtres. Chacun de ces deux courants, chiites et sunnites, appartenant, pourtant, tous deux, à l'islam s'acharne à prouver sa justesse et la non-légitimité de l'autre. Leurs maitres intolérants, n'acceptent pas le débat constructif, ce qui génèrent des guerres froides et des affrontements de forces et de ruses, qui nourrissent la haine et déploient l'espritde vengeance.

En outre, entre les deux profils, de l'homme politique et le religieux extrémiste,il y a l'esprit scientifique et le créateur artistique qui s'accrochait à la vieavec une autre perception. Omar Khayyâm, le vrai personnage historique, c'est un penseur qui sublime la réalité suivant une sensibilité très pointue à l'égard de la nature humaine. Khayyâm, n'avait aucune autre ambition opportuniste dans la vie, si ce n'est la découverte scientifique du monde, et la capacité de le décrire poétiquement d'une manière sublime qui le rend plus beau. Mais cet esprit sensible et intelligent, si renfermé sur ses rêves trop innocents, ne pouvait intervenir pour sauver le monde dela cruauté des uns et des autres.

D'après les réflexions de Habib Tengour dans ce texte, les esprits intellectuels, tel que celui de Omar Khayyâm, sont victimes de la haine propagée gratuitement dans le monde, tout en étant eux-mêmes, indirectement, responsables de la noyade du monde dans des fleuves de sang et entre les griffes de l'ignorance, à cause de leurs indifférentes retraites. L'auteur trace donc des portraits caricaturaux présentant une lecture simple de l'histoire en arrière-fond de la genèse de l'obscurantisme algérien

dans son récit *Le Vieux de la montagne*.

Comme dans la citation suivante, où le narrateur exprime, à travers son héro Hassan, la leçon la plus importante à tirer de l'histoire :

> *« Hassan dit : l'histoire enseigne l'effacement des civilisations là où la gangrène s'empare du corps sourd aux avertissements… tarde le Messager… je serai le Présage. » VM. P 29*

La critique Naget Khadda montre, là aussi, dans le passage suivant, comment, dans ce texte, les idéologies radicales de la politique et de la religion s'affrontent « à mort », en l'absence de l'intellectuel qui voit les choses d'un œil philosophique, assez souvent dissociatif de la réalité :

> *« 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, célèbre 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. »*[1]

Certes, la genèse de l'obscurantisme telle qu'elle est présentée dans *Le Vieux de la montagne*, concerne une période très ancienne de l'histoire de la Perse Médiévale, mais grâce au parallélisme idéologique et historique qui s'élabore intelligemment dans le récit entre la Perse et l'Algérie, le texte propose les clés de la compréhension des causes de la naissance et de l'émergence des pensées extrémistes au cœur de la société algérienne.

Ces clés de compréhension que nous décelons à partir de ce texte sont résumés intelligiblement dans le passage suivant. Ici, l'auteur expose le problème des transformations bouleversantes de l'empire, les guerres non justifiées et la naissance

[1]Naget Khadda, *À propos du Vieux de la montagne de Habib Tengour. Regard rétrospectif*, op. cit., p.199.

des sectes meurtrières dangereuses qui menacent la stabilité et la sécurité de la société:

« Il y eut des transformations dans l'empire.
De nouveaux Etats créés, vindicatifs et criards. Nations cul-de-jatte et langue pendue.
Des guerres sales de jeunesse sacrifiée.
Des sectes meurtrières et sourdes qu'al-Ghazali dénonça conformément à la Sunna sans les comprendre car il refusait la considération à t oute violence. Ilétait 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.
Des débiles parvenus. Nombreux
Les Mongols aux frontières. Rapacité de l'attente.
Des menaces
Intolérance
Partout le peuple était dit » V M. p 82

Dans ce passage l'auteur évoque l'une des grandes figures islamiques de l'époque de Hassan as-Sabbah et Omar al-Khayyâm. El Ghazali[1] « la parure du siècle» est l'un des prédicateurs islamiques les plus célèbres dans le monde arabo- musulman. Il est né dans une ville iranienne en 1058, mais il a fait ses études à Nishapour et il était même un ami proche à Nizam al-Mulk, d'ailleurs ce vizir, l'avaitnommé sur la tête de sa fameuse école « la Nizamiyya »[2].

Abu Hamid al Ghazali est un important savant de l'islam, dont les idées sont dotées d'une philosophie raffinée de la religion, grâce à sa vision raisonnable. Le narrateur exalte dans l'extrait précédent son courage et sa droiture et adhère aussi à sa position radicale contre toutes les formes de violences, exaltées par les nouvelles sectes religieuses.

[1] Abu Hamid el Ghazali est l'un des figures religieuses en Perse, il était connu par être le père de la sociologie religieuse. In : https://journals.openedition.org/assr/26763. Consulté le 17/04/2023

Parmi les autres personnages historiques cités dans le vieux de le montagne. Le narrateur accorde aussi dans ses description une grande importance au personnage historique d'Alp Arslan. Tel que nous pouvons le remarquer dans l'extrait suivant :

> *« 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*
> *Alp Arslan présida une importante réunion de travail avec les nouveaux walis. Sévérité, honnêteté, responsabilité. Alp Arslan accorda une audience à l'ambassadeur de Moscovie.*
> *Alp Arslan prononça un important discours sur la direction des Croyants et les vicissitudes de ce monde.*
> *Alp Arslan dirigea la prière du premier Moharem à la mosquée topaze*
> *Alp Arslan…"V M . p 58*

Ce passage résume la situation politique dans le royaume/Etat perse. L'auteur énumère les actions du deuxième sultan seldjoukide Alp Arslan[1] et son éminent vizir Nizam al-Mulk. Tous deux semblent essayer de maitriser les événements du royaume, sous la menace Mongole, le danger de propagation de la drogue et l'ingérence de la doctrine chiite qui harcèle le palais avec ses pensées extrémistes. En plus de la gestion des relations extérieures avec les pays du voisinage, avec, par exemple, le Calife Abbasside[2] de l'Irak et surtout avec la Mongolistan[3].

Alp Arslan dans le texte, est toujours cité à côté de Nizam al-Mulk. Le narrateur nous donne l'impression que c'est Nizam qui prend réellement les ficelles

[1] Alp Arslan est le deuxième sultan seldjoukide à régner sur l'empire perse. Il avait nommé Abou Ali Nizam al-Mulk comme vizir de sa province avant de lui donner le titre honorifique de Nizam al-Mulk pour occuper la fonction du grand vizir du royaume. In :Anne Wlapurger, *Théoriser le pouvoir : le Traité de gouvernement* (Siyàsat Nameh) de Nizam al-Mulk (1091) publié en 2014 dans le site Les clés du Moyen- Orient, URL : …. Consulté le 25-12-2022

[2] Le Calife Abu Jaâfer el Mansouraqui rtraine .

[3] La Mongolie un pays de l'Asie https://tr.wikipedia.org/wiki/Mo%C4%9Folistan

du pouvoir et que le sultan Alp Arslan n'est là que pour le soutenir et cautionner ses actes. Notamment en ce qui concerne la lutte contre les extrémistes chiites qui menaçaient le pouvoir seldjoukide sunnite. La citation suivante exprime cette idée :

> *« S'il s'attache à Alp Arslan- un soudard inculte et fruste qui sait empoigner la victoire- c'est pour sauver une partie de l'effondrement, rêver possible une renaissance. Compromis. » V M. p 80*

L'exemple de ces deux personnages historiques : al-Ghazali et Alp Arslan représente dans le récit de Habib Tengour deux cas de « figurants », dont le rôle se limite à l'évocation, donc à la légitimation du récit historique. Ils donnent alors, selon la conception de Roland Barthes, juste un « effet du réel » .

La citation suivante d'Aude Déruelle, confirme que le rôle de certains personnages historiques est justement la figuration, si non, s'ils parlent, ils seront « absorbés par la fiction »:

> *« Logiquement, cantonnée dans l'arrière-plan du récit, à l'état de non ou de silhouette, la figure historique ne parle pas, son rôle étant justement de figurer dans la fiction. Car « parler », c'est « parler à », c'est donc être sur le même plan. »*[1]

L'autre rôles de ces figurants historiques est de certifier d'une certaine manière, l'authenticité du récit historique raconté dans le texte romanesque, pour fortifier le réalisme du texte, et alimenter entre autre le coté fictif à côté du récit romanesque.

1-2- La rencontre des figures mythiques et historiques

En outre, l'aspect poétique du texte s'élabore aussi, à travers l'usage de certaines images mythiques comme motifs de narration, enrichissant la littérarité du récit historique. Comme la parabole mythique de Sindbad le marin, qui, d'après le passage

[1] Aude Déruelle, « *Le cas du personnage historique* », article dans l'année balzacienne. Presse universitaire de France. In : *file:///C:/Users/hp/Downloads/BALZ_006_0089.pdf consulté la 17- 04-2023*

suivant aurait, non seulement, rencontré Omar Khayyâm, mais il aurait aussi partagé l'une de ses aventures:

> *« 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. » VM. p 73*

Khayyam aurait raconté cette extraordinaire aventure, sous l'effet de l'ivresse. Le vin libère son imagination et lui fait sortir de son mutisme, quand il est sobre et conscient :

> *« A l'estaminet du coin, le Chaman Chagrin, Khayyam racontait ses aventures, une ivresse froissée.*
> *Les échansons le pressaient de tout dire dans le boucan du vin rouge.*
> *Allégresse agressive, tourments de taverne.*
> *Rires.*
> *Lui, s'exécutait avec calme et satisfaction. Il aimait parler du passé comme les vieillards que l'on rencontrait parfois au bain. (rien d'autre que l'ailleurs des rêves exilés.) » V M. p 73*

Le mythe de Sindbad exprime également le désir de Khayyâm de voyager et de découvrir le monde. Ce qui connote indirectement l'insatisfaction qu'il éprouve à l'égard de sa vie monotone et inerte de chercheur scientifique sédentaire. Au même temps, cela imprègne le récit, par une touche de conte merveilleux, dépassant la réalité etles balises réelles de la narration historique, que nous retrouvons, tout de même, dans le texte à travers les détails référentiels.

2- Narrateur anticipateur dans *Le Vieux de la montagne*

Le Vieux de la montagne n'est pas un récit linéaire, cela est un constat évident, à partir de son écriture qui ne respecte pas l'ordre de la narration par rapport à l'ordre du déroulement des évènements, dont l'éclatement des points de vue de son narrateur et ses personnages, ouvre plusieurs perspectives de relations rétrospectives et anticipatrices.

Le narrateur dans *Le Vieux de la montagne* est multiple, il raconte ultérieurement les faits qui ont dû se passer avant l'écriture du récit et anticipe au même temps le déroulement d'autres événements dans le futur. Il joue donc plusieurs rôles dans le texte. Parfois, il est un personnage acteur, qui intervient dans le déroulement de l'histoire qu'il raconte simultanément et il use librement, du « je » de la subjectivité, comme le fait le personnage Khayyam dans cet exemples: *«Je fus introduit dans la cellule de Hassan la septième nuit.» (V M. p 62).* Ou encore cette déclaration qui exprime la gêne de Khayyam à côté de son ami Hassan : *« Je quittai Alamut en prétextant mon désaccord avec Hassan que j'aimais » V M. P 22*

L'exemple suivant exprime aussi un mouvement d'évasion de Khayyam d'une situation de désarroi, entre, d'un côté la boisson et d'un autre, la présence de son ami Hassan dans son propre terrain de force Alamut :

« J'ai appris à boire.
Cependant, je quittai Alamut… » V M. p 25

L'auteur, adopte aussi, la plupart du temps, la position d'un narrateur lucide qui anticipe, à travers sa vision poétique, les évènements de son récit dans l'avenir, produisant ainsi des prolepses intra ou extra-diégétiques, tel que nous pouvons le voir à travers cet extrait prédicatif:

« Une invasion imminente des Mongols. La mobilisation générale allait être décrétée et les frontières fermées à toute circulation. Personne ne semblait y croire.» V M. p 24

De même, d'un point de vue narratif et historique, l'introduction des Mongols dans l'histoire peut être considérée comme une forme d'anticipation des évènements, car les Mongols ne traversent pas la Perse à cette époque autour des années 1090-1100, mais plutôt en 1219. Le récit anticipe aussi le passage destructif des Mongols par Baghdad, la capitale de l'empire Abbasside à l'époque médiévale, pour accentuer le sentiment du stress et de la peur dans l'imaginaire réceptive des lecteurs:

> « *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 su suivre le chemin, diriger la communauté dans la justice. » V M. p 25*

Le récit de Tengour anticipe le passage des Mongols, presque d'un siècle. Il raconte l'intervention de ces ravisseurs sanguinaires dans l'histoire du texte, bien après la disparition de tous les protagonistes réels de *Le Vieux de la montagne,* qui n'assisteront d'ailleurs jamais, à aucune conquête mongole dans leurs pays.

L'évocation des invasions mongoles accentue chez les personnages de Tengour, leurs stress liés au temps, qui s'exprime à travers leurs craintes de mener : *«une vie inachevée » V M. p 34.* Notamment chez le personnage de Khayyam qui hâte le pas, dès qu'il apprendl'approche des invasions Mongols de la part d'un marchand du bazar, tel qu'il l'exprime ici :

> *« Ce qu'avait dit le marchand me bouleversait car j'avais peur de ne pas finir mes travaux à temps. Les Mongols allaient peut-être les détruire mais cela neme faisait rien. J'étais seulement déchiré à l'idée de ne pas terminer.» V M. p34*

Cet extrait montre à quel point les personnages principaux semblent être, tout au long du récit, dans une course contre la montre. On dirait qu'ils sont égarés dans un temps qui n'est pas les leur, qu'ils cherchent à rattraper leur passé, à récupérer

leurs temps menacés par les fins tragiques des guerres, les invasions mongoles ou autres. Cette citation exprime à cet égart la terreur liée aux rumeurs de l'approche des Mongols :

> *« Les Assassins et les Mongols étaient le prétexte à un état de siège permanent. L'arbitraire régularisé. J'étais comme tout le monde bien qu'ayant étudié nombre traités. La philosophie m'incitait à la libre-pensée, un optimisme batailleur, mais lorsque la tristesse s'emparait de mon esprit et de mon corps, j'étais sans défense, dépouillé. Je me résignais à une pénible prostration. Dans le silence.*
> *Comme une corbeille de fruits surs.*
> *Au terme, la mort qui attend, patiente. »* V M. p 77

Le souci majeur des protagonistes du texte, notamment Khayyam, est de pouvoir concrétiser leurs projets avant de mourir, sous le sabre des Mongols. Khayyam voulait impérativement laisser ses traces dans le monde, des œuvres marquants qui témoigneront longtemps après sa disparition, de son génie et de sa grandeur d'esprit.

Dans ce récit, en particulier, Tengour n'écrit pas en tant que romancier, mais en tant que poète visionnaire, doté d'un regard perçant, qui dépasse l'instant présent et va au-delà du cadre des faits historiques apparents. Il évoque l'importance du regard visionnaire du poète dans cet extrait d'entretien :

> *« Mais la saisie forte, il faut bien reconnaitre qu'elle est souvent réalisée par des visionnaires qui sont des poètes. De grands poètes vont plus loin que certains soi-disant «scientifiques ».*[1]

Le traitement des événements de l'Histoire est très singulier dans les récits de Tengour, dans lesquels il est souvent question d'une grande histoire d'une civilisation lointaine et antérieure, pour réfléchir sur les situations socio-politiques del'Algérie, qui se trouve toujours au centre de toutes ses fictions historiques.

[1] Hervé Sanson. *Entretien avec Habib Tengour, La trace et l'écho, une écriture en Chemin*, op. cit.,p.13.

L'auteur explique dans ce passage qu'il ne compte pas uniquement, sur la documentation historique, mais d'abord sur sa créativité littéraire, qui oriente le fait historique dans le sens de sa fiction, tel qu'il l'explique dans ce passage d'entretien :

> *« Par rapport au roman historique en vogue, je fais le même travail. Je me documente, je lis beaucoup, mais à la différence du romancier qui utilise ses lectures pour décrire les personnages, camper les situations, … je recherche des mots qui vont résonner, ce qui veut dire à la fois avoir du sens, illuminer, rejaillir… »*[1]

L'auteur s'inspire certes de l'Histoire mais il se permet de la remodeler autrement à sa façon, en décalant certains faits ou en avançant certains d'autres. L'anticipation chronologique de l'arrivée des mongols, dans *Le Vieux de la montagne* applique l'une des techniques de la fictionalisation des faits de l'histoire chez Tengour, celle des rapprochements des faits majeurs d'une époque, en l'occurrence les invasions mongoles dans la période médiévale.

En plus de sa vision scientifique de sociologue et d'anthropologue, Tengour est d'abord un poète qui favorise la sensibilité artistique à la technique scientifique, dans sa création littéraire et dans sa vision de l'histoire et du monde. Il explique ce point de vue dans l'extrait d'entretien suivant :

> *« Le réel social ou l'imaginaire, ce qui est donné, les formes de conscience des groupes peuvent être analysées. Il y a des approches, des techniques pourles appréhender plus ou moins finement. Mais la saisie forte, il faut bien reconnaitre qu'elle est souvent réalisée par des visionnaires qui sont des poètes. De grands poètes vont plus loin que certains soi-disant « scientifiques ».* [2]

Tengour aperçoit la réalité et l'histoire d'un œil différent, celui d'un artiste rêveur. Son regard pénètre plus profondément dans le cœur du monde, afin de lui

[1] Hervé Sanson. *Entretien avec Habib Tengour, La trace et l'écho, une écriture en Chemin*, op. cit.,p.209.
[2] Mourad Yelles. Habib Tengour, *l'Arc et la Lyre*. Op cit. p.13.

apporter une lecture nouvelle, plus intense que la perception historique matériel des faits et des personnages. Il qualifie globalement cette attitude, dans l'extrait précédent, par l'appréhension « scientifique », qui s'arrête aux limites du « prophétisme » littéraire, selon Gengembreq, qui pense que :

> *«Le romantisme se projette dans le passé, qu'il réinterprète, auquel confère ses propres couleurs, et il prend en charge l'avenir, qu'il oriente par son prophétisme.»*[1]

Les concepts de Gérard Gengembre à propos de la réécriture historique dans le texte littéraire, notamment la notion du « prophétisme », correspondent aux stratégies de la fictionnalisation historique chez Tengour. Il s'agit, dans les textes de cet écrivain cosmopolite, des mouvements de rétrospection du passé et des projections dans l'avenir, qui font surgir des contrastes flagrants entre le temps réel et le temps fictif. Cela, à travers la représentation littéraire fusionnelle des faits historiques et des situations du contexte actuel de l'écriture, côte à côte, ou en superposition l'un sur l'autre, tel que l'explique la critique Naget Khadda dans cet extrait de son article *À propos de Le Vieux de la montagne :*

> *« Au niveau le plus général, le décalage entre le temps du discours et le tempsde la fiction (les passages du signifié imaginaire au(x) référent(s) historique(s)) n'a pas de support textuel- quand ce support textuel n'est pas volontairement brouillé. Il est à reconstruire ou à inventer par le lecteur. D'oùla difficulté la plus immédiate de lecture pour celui qui n'est pas «branché» sur le référent. »*[2]

Dans ce type de réécriture historique méditative, la part de responsabilité du lecteur est très grande, c'est à lui que revient la mission du déchiffrement des traces référentielles signifiés intelligiblement par le récit, faute de quoi, il ne peut les replacer dans leurs contextes de désignation. En effet, c'est entre les passages romancés des fragments de l'histoire et les détails historiques qui témoignent des situations du passé, que se construise tout un univers de fiction.

[1] Gérard Gengembre , *Le roman historique*, op., cit, p. 39.
[2] Khadda Naget, *À propos du Vieux de la montagne de Habib Tengour. Regard rétrospectif*, op. cit., p.205.

Cette vision rétrospective du passé dans l'écriture de Tengour, s'inspire de certains épisodes historiques marquants qu'elle actualise dans des cadres spatiotemporels récents. Elle se manifeste dans ses textes poétiques à travers des mouvements spatiotemporels et des allers retours entre les différents pays de ses personnages référentiels et fictifs, créant ainsi une dynamique narrative caractérisée par l'universalité intemporelle de ses récits. En effet, en replaçant consciemment certainessituations du passé dans un contexte plus actuel, le narrateur montre une certaine ressemblance entre les deux contextes, ou bien au niveau des personnages, ouconcernant des situations socio-politiques :

«Et si l'auteur retrouve spontanément» certaines situations et certains personnages c'est qu'une même configuration de problèmes les suscite.»[1]

Habib Tengour, est l'un des premiers écrivains algériens qui ont abordé le sujet de l'intégrisme en Algérie, brisant ainsi l'un des tabous politiques les plus dangereux dans l'Algérie contemporaine de la période des années quatre-vingt :

« Vous mes amis, je révélerai le Secret
Douloureux Dépôt
L'islam agonise et je l'achèverai car je Suis
Et vous me suivrez. » V M. p 52

Dans cet extrait, par exemple, le narrateur s'exprime d'une manière prémonitoire, par le biais de Hassan, son personnage référentiel, symbole de la pensée intégriste. Mais ces camarades d'étude fictifs Khayyam et Abou Ali ne se sont pas rencontrés à Nichapour, telle est la réalité dans les faits historiques, mais plutôt à Paris, où ils ont euun échange amical dans un café d'étudiants, tenu par « un juif sans appui»:

« Le gérant pria Hassan de baisser le ton car il était juif et sans appui. Un pauvre juif qui pouvait malgré tout intervenir dans une

[1] Ibid. p.196.

telle discussion car il avait l'expérience de dieu. Il faut savoir s'en méfier, dit-il.

Abou Ali eut peur, il se retira promptement.

Je restais seul avec Hassan, attentif. Un jour peut-être, l'homme pleurera à la lecture d'une émotion neuve. Sereine détente du regard. Il compulsera le Livre comme un beau livre d'images. Laïcité du signe… je ne rêvais pas. Je savais que Hassan réaliseraitses projets. Il ne craignait pas la mort et l'échec n'ébranlait pas savolonté. Il portait l'hérésie dans son cœur.A moi, le poème qui bouleverse.…Grandiloquence, possible multipliés Aujourd'hui, un grand vide désespérant l'horizon au crépuscule. Une argile sanglante.

Obscurité. » V M. 53

Le déplacement de cette rencontre historique de la Perse à Paris, dans un cadre fictif moderne représentant l'espace de l'émigration algérienne, vise tout juste la métaphore. Le narrateur personnage qui parle dans le passage précédent, joue plutôt sur la symbolique des trois personnages, notamment Hassan qui expose ici, la bouleversante vision de son projet sanguinaire.

L'auteur évoque allégoriquement le danger du projet fanatique des extrémistes perses, qui s'étale jusqu'à l'époque moderne, surtout en Algérie. Ce narrateur auteur, empruntant la voix de Khayyam, appelle explicitement les lecteurs à se repositionner dans son contexte actuel en utilisant l'indice temporel « aujourd'hui », il présente ensuite un élément de déclenchement du drame de la décennie noire, qui représentant d'après Tengour, l'installation d'un grand vide désespérant dans la scène politique et sociale.

Le texte exprime effectivement cette sensation désagréable de vide de différentes manières dans le texte, à travers les reconfigurations historiques emblématiques du récit.

3- La reconfiguration fictive de l'histoire du trio perse

Lorsqu'il s'agit d'un récit de fiction qui s'inspire fortement des références historiques, la notion de la triple mimésis de Paul Ricœur semble plus adaptée à cerner toutes les phases de la création littéraire référentielle. A travers sa notion de

« la mise en intrigue », Ricœur humanise le temps narré du récit en le comparant, au temps vécu de l'histoire réelle qui alimente la fiction, ce qui établit entre les deux, un rapport d'homologie, exprimé par la médiation de la narration. La citation suivante explique la médiation entre le temps et le récit et leurs représentations en trois phases, selon Ricœur :

> *« La médiation entre temps et récit est constituée à partir de la construction d'un rapport entre trois moments de la mimesis. La mimesis renvoie au processus actif d'imiter ou de représenter l'action. »*[1]

Ricœur propose un autre angle d'analyse temporelle du récit narratif, surtout dans le cas de l'écriture historiographique littéraire. Sa thèse détaille les trois moments de la création littéraire, à partir des références réelles plus ou moins reconnaissables par le récepteur, auxquelles, la théorie accorde beaucoup d'importance dans la boucle de la représentation, l'interprétation et la compréhension.

Dans la citation suivante, Ricœur explique la position de la phase de la configuration entre les trois mimésis :

> *«Ma thèse est que le sens même de l'opération de configuration constitutive de la mise en intrigue résulte de sa position intermédiaire entre les deux opérations que j'appelle mimésis I et mimésis III et qui constitue l'amont et l'aval de mimésis II.»*[2]

Dans *Le Vieux de la montagne,* les deux phases de la mimésis I et la mimésis II expriment parfaitement le sens que leur donne Ricœur, ainsi que leurs importances par rapport à la cristallisation du sens global du texte.

---

[1] *Marie Carcassonne, Les notions de médiation et de mimesis chez Paul Ricœur : présentation et commentaires, URL : http://documents.irevues.inist.fr/bitstream/handle/2042/14948/HERMES_1998_22_53.pdf consulté le 31-12-2020*

[2] Paul Ricoeur. Temps et récit, Tome I. Edition Seuil. Paris.

La mimésis I représente la pré-configuration de l'histoire, dans son temps «agi et vécu » ou dans ce que Ricœur appelle « une temporalité pré-narrative » qui précède l'acte de la narration littéraire proprement dite et rappelle la dimension temporelle effective liée au vécu humain. Ce qui correspond à la célébrité historique des personnages référentiels de la Perse médiévale et à leurs cadres spatiotemporels plus ou moins reconnus par les lecteurs branchés sur leurs sphères culturelles orientales.

La mimésis III revient elle aussi vers le lecteur qui, après avoir lu l'œuvre, doit reconfigurer son histoire par rapport à son temps de lecture, en la replaçant, à travers son interprétation, dans son contexte temporel de réception.

Ces deux pôles de la structuration des récits de fiction représentent l'amont et l'aval de l'intrigue narrative de la mimésis II, c'est-à-dire l'histoire racontée elle-même. Selon Ricœur, la « mise en intrigue » fictionnelle qui représente des faits référentiels historiques, est inévitablement dotée d'une temporalité multidimensionnelle.

Dans *Le Vieux de la montagne*, il est question de deux temps de références et un temps fictif qui les englobe, pour ce qui est des temps de la première temporalité référentielle, il s'agit du cadre spatiotemporel de la Perse médiévale. C'est bien lui qui représente dans l'imaginaire du lecteur de ce texte, la phase de la préfiguration de la mimésis I. Le deuxième temps référentiel est celui de l'Algérie contemporaine, là où le texte actualise le contexte de la naissance des idéologies fanatiques, et c'est en fait ce temps-là qui représente la phase de la mimésis III, de la refiguration de l'histoire par rapport au temps de la lecture. Alors que le temps fictif qui résulte de la fusion et de l'homogénéité des deux autres, est celui qu'on lit dans sa dimension romanesque dans la phase de la mimésis II, à travers l'intégration des deux cadres.

Dans ce contexte, Tengour confirme que le lecteur dispose dans ses textes longs[1] : *«d'une liberté de recréation.»*[2]de l'imaginaire du récit à travers les éléments offerts par l'écriture, notamment ceux qui concernent le cadre spatiotemporel et les

[1] Il désigne par « textes longs » les textes de prose par rapport aux courts poèmes qu'il écrit.

[2] Yelles Mourad. *Habib Tengour, l'arc et la lyre*. Op cit. P 17.

traces historiques. En effet, le lecteur de Tengour participe à sa façon dans l'accomplissement de l'œuvre, car la réception et l'interprétation des composants du texte permettent la refiguration de l'histoire de fiction d'inspiration réelle.

Le texte de *Le Vieux de la montagne,* tel. Qu'il est écrit aux bords de deux chronotopes différents, donne le choix au lecteur de lire les faits historiques dans l'un des deux contextes, sans que cela n'altère le sens du récit, car de toute façon le narrateur peut critiquer une période par rapport à sa vie politique déroutante. Mais rien dans le texte ne précise de quelle période il s'agit, ce qui pousse le lecteur à la deviner la pour ensuite faire ses interprétations :

« La période était dure.
La vie politique, restreinte à de mesquines intrigues de sérail, ne passionnait personne.» V M. p 22

Nous constatons également, à partir des autres exemples du texte, le précédent et le suivant, que les sujets majeurs, qui sont évoqués d'une manière prémonitoire dans *Le Vieux de la montagne* sont principalement liées à la vie politiquede l'Algérie:

« INTOLÉRANCE
Partout le peuple était dit. » V M. p 82

De ce fait, le cadre spatiotemporel change constamment d'apparence, entre les sérails Perses et les coulisses des ministères algériens contemporains, il se donne à voir de différents angles. Mais que ce soit dans le premier espace ou dans ledeuxième, ce à quoi aspirent les critiques sociopolitiques de l'auteur, dans ce récit, demeure toujours les mêmes motifs qui concernent bel et bien la situation actuelle des années 70_80 en Algérie.

4- Dualités : formes et figures dans *Le Vieux de la montagne*

L'écriture de *Le Vieux de la montagne* met en scène plusieurs dualités qui se croisent dans les quatre chemins de la narration, l'objet de la narration, l'hybridité du genre et la complication du cadre spatiotemporel. De ces quatre dédoublements, la

complexité la plus intrigante, est sans doute, la dualité temporelle de notre récit de fiction historique, sur laquelle nous allons nous attarder ici.

En effet, les dualités spatiotemporelles représentent une caractéristique majeure de l'écriture de Habib Tengour. C'est une stratégie narrative très innovante en littérature, dont l'objectif est en fait, rapprocher, d'un côté, l'histoire racontée de l'imaginaire du lecteur et d'un autre, imprégner le texte d'une ambiance semblable à son contexte réel afin de le faire croire que les choses auraient pu se passer ainsi dans son contexte de vie actuel.

Cette idée rejoint en fait, le concept de « *la théorie du reflet* »[1] de Lukacs et de Goldeman, selon lequel, l'œuvre littéraire reflète inévitablement le contexte sociohistorique de sa production. Ce concept vient à son tour compléter celui de « *la vision du monde* »[2] de l'auteur et de sa société, véhiculées par le texte. Goldman avance l'hypothèse que le reflet réel dans le texte littéraire n'est pas total ni entièrement fidèle, c'est plutôt un reflet fragmenté, tel « un miroir brisée », qui propose une certaine connaissance sélective de la réalité, dont les procédés de choix des références, demeurent strictement subjectifs, même dans le cas des réécritures historiques.

Dans *Le Vieux de la montagne*, le miroir qui reflète le contexte sociohistorique de l'auteur, en l'occurrence celui de l'Algérie et de la France est lui-même un miroir historique ancien. Tengour reflète donc une société à travers une autre et fait apparaitre les problématiques de son époque à travers d'autres exemples de problèmes anciens. Cette astucieuse technique de la représentation du cadre sociale vise à toucher plus profondément la conscience collective des lecteurs afin de les pousser indirectement à réfléchir sur leurs être passés et leurs devenirs.

[1] Goldman. *Le Dieu caché*. Editions Gallimard. Paris. 1956.

[2] George Lukacs. *La théorie du roman*. Editions Gallimard. Paris. 1989.

Dans la citation suivante, la critique Jaqueline Arnaud explique la stratégie des mouvements spatiotemporels, grâce à laquelle Tengour met la lumière sur les problèmes actuels de son contexte contemporain :

> *« Nous passons sans cesse de Baghdad et Nishapour à Constantine ou à Paris, selon la technique du glissement (fondu enchainé) mise au point dans Galièv et qui permet d'évoquer l'Algérie dont les problèmes actuels rejoignent les vieux débats de la société arabe, comme si parfois l'histoire piétinait. »*[1]

Arnaud considère cette technique comme « *un glissement de fond* », permettant d'exalter la conscience collective de la société qui a contribué dans la création du texte de *Le Vieux de la montagne* en donnant l'exemple corolaire de *Sultan Galièv* aussi. D'ailleurs, elle relève à partir de ces deux premiers textes de Tengour, la même technique de la réécriture historique qui consiste à « *respecter les évènements publics d'un côté et à retravailler les blancs de l'histoire* »[2] d'un autre, créant ainsi un double discours historique accompagnant et complémentaire à la dualité temporelle.

Quant à la critique Naget Khadda, les dualités et les dédoublements qui existent dans le texte, représentent un flottement » narratif qui superpose et dissocient les éléments qui composent le texte. Ce passage évoque également le rôle important du lecteur dans la compréhension du sens global du récit, grâce à ses permanentes réadaptations :

> *« 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 de livre et de la société. Il est aussi, et concurremment moyen de mystification du lecteur par l'auteur, du narrataire par le narrateur et procédé pour faire*

[1] Jacqueline Arnaud. *Les Maghrébins et les surréalistes*. Dans l'ouvrage collectif de Mourad Yelles *Habib Tengour ou l'ancre et la vague, traverse et détour du texte maghrébin*. Editions Karthala. Paris. 2003. p.36.

[2] Jacqueline Arnaud. *Les Maghrébins et les surréalistes*. Op. cit..

varier le coefficient de la réalité de la fiction et montrer que les objets produits par le dispositif textuel sont des leurres. »[1]

En effet, l'auteur implique explicitement son lecteur dans le processus de lecture et de la compréhension des éléments de l'histoire qu'il raconte. A l'exemple de la citation suivante :

« Je t'introduis dans mon rêve pour que nous apprenions à voir ensemble l'étrange évidence. Car j'ai mal autant que toi à chaque pas dans la rue.
Et cela dure depuis si longtemps !
Associons-nous ! » V M. p 87

Dans ce passage, l'auteur personnage lance un appel clair aux lecteurs pour adhérer à son projet idéologique, s'associer à ses idées et partager ses sentiments de dégoût à l'égard de certaines situations sociales désagréables et communes, qui leur font souffrir émotionnellement. Cela montre aussi l'impressionnante dualité qui marque le rapport de l'auteur à son narrateur et aussi à ses lecteurs. Mais bien entendu, la dualité la plus marquante dans le texte et celle du temps.

5- Mouvements spatiotemporels et narratifs

Lorsqu'il s'agit d'une dualité temporelle entre le passé et le présent, nous pensons d'abord à la notion du « *continuum* » historique qui analyse comment les événements du passé revivent dans un cadre plus actuel. Le critique Gérard Gengembre explique alors cette notion dans la citation suivante et pense que ce continuum temporel représente un aspect universel de l'histoire, dont la perception varie entre l'euphorique ou le mélancolique :

« Le passé ne meurt pas, puisqu'il survit dans les objets, dans des souvenirs, dans une réalité visible par l'âme. Le temps apparait alors comme un continuum, vécu sur un mode angoissant quand la conscience éprouve sa

[1] Naget Khadda. A propos du Vieux de la montagne. Op cit. p.204.

séparation, vécu sur un mode tendrement mélancolique ou même euphorique quand elle retrouve en elle l'universel. »[1]

Selon Gérard Gengembre, le passé historique bien qu'il soit achevé et terminé dans l'époque même où il s'était déroulé, il reste tout de même vivant. Cela peut se manifester aussi à travers les faits du passé qui continuent à survivre, entre autres, dans certains objets subsistants et dans leurs souvenirs dans l'âme humaine, ce qui offre àl'histoire une dimension universelle.

Dans *Le Vieux de la montagne*, le récit vacillent effectivement, entre un passé historique qui *«ne meurt pas»*[2] et un passé fictif reconstitué dans un cadre romanesque. À partir de ce procédé, l'auteur tente de combler les zones d'ombres de l'Histoire, en superposant le « temps de la narration »[3] sur le temps réel ou « le temps historique »[4], d'après les expressions de Gengembre.

Dans ce texte, il s'agit d'un fond historique, dont le chronotope du passé est plus important que celui du présent. La notion du chronotope de Michael Bakhetine, que nous utilisons ici, représente en fait une perception plus concrète de la représentation du temps et de l'espace dans le texte littéraire, elle se définit ainsi :

« Le mot chronotope veut dire littéralement « temps-espace ». Bakhetine introduit et définit le concept de chronotope dans son étude « Formes du temps et du chronotope dans le roman ». »[5]

Bakhetine désigne également par chronotope le cadre espace-temps, forme et fond, qui peut donner une image spatiotemporelle de l'homme :

« Dans l'introduction à « Formes du temps » Bakhetine définit le chronotope comme une « catégorie de la forme et du contenu » qui établit « l'image de

[1] Gérard Gengembre. *Le roman historique,* op. cit., p. 28.
[2] ibid.
.[3] Genette Genette, *Figure III*. Paris, Editions Seuils, 1972.
[4] Gérard Gengembre. *Le roman historique,* op. cit., p. 28.
[5] Tara Leah Collington. Thèse de doctorat en philosophie : *« la corrélation essentielle des rapports spatio-temporels » : la validité heuristique du chronotope de Bakhetine*. Université de Torento. P 12.

l'homme en littérature, image toujours essentiellement spatiotemporelle » (« Formes du temps »238). »[1]

L'étude du chronotope selon la perception de Bakhetine nous permet de comprendre les valeurs de l'œuvre et apercevoir la perception du monde chez l'auteur:

« L'étude du chronotope ne se limite pas au repérage des notations relatives au temps et à l'espace.»[2]

Dans *Le Vieux de la montagne,* nous remarquons l'enlacement des deux chronotopes temporels, Perse médiéval et algérien contemporain, dont la fusion fait naitre un autre chronotope atemporel, éparpillé sur deux espaces.

Tel est le cas dans *Sultan Galièv,* qui met en scène aussi, plusieurs chronotopes et plusieurs référents historiques de différents cadres spatiotemporels.

II- Stratégies de représentation historiques dans *Sultan Galièv*

Sultan Galièv aussi, est un texte poétique, peut-être même plus poétique que le récit de *Le Vieux de la montagne.* Son organisation en tant que notes préparatoires pour l'écriture d'un récit, permettent à l'auteur d'effectuer librement plus de jeux poétiques et convoquer aussi plus de poésie.

1- Histoire et inspirations littéraires dans *Sultan Galièv*

L'histoire entretient avec la littérature des rapports intimes et ombrageux qu'il est difficile parfois de distinguer nettement leurs récits. La tendance moderne de réécriture des faits historiques dans les textes littéraires, remet à jour le débat de l'écriture et de la réécriture de l'histoire dans un texte de création, qui est, dans son essence première, une œuvre artistique à visée esthétique sans prétentions scientifiques, aucune. En effet, le débat actuel sur les enlacements de la littérature et

[1] Tara Leah Collington. Thèse de doctorat en philosophie : *« la corrélation essentielle des rapports spatio- temporels » : la validité heuristique du chronotope de Bakhetine*. Université de Torento p.19.

[2] Hans Färnlöf, *Chronotope romanesque et perception du monde, à propos du Tour du monde en quatre-vingts jours*, Dans Poétique, numéro 2007/4 (N°152), URL : http:// cairn. Info/ revue-poétique, consulté le 04/01/2023.

de l'histoire expose autrement, la problématique de la présence de l'histoire dans les textes littéraires.

En effet, les traces de l'histoire ne sont plus considérées dans la littérature postmoderne, comme un simple reflet du réel ou une résurgence des faits historiques à partir d'un contexte social influent. Mais comme un refuge au passé auquel, les écrivains portent un œil d'investigation et d'inspection sur des époques tant sublimées.

En réalité, on ne sublime que ce qu'on aime et c'est ce qui définit le sens de l'histoire chez Habib Tengour, une sorte d'attirance mystérieuse qui explique ses retours récurrents vers le passé et ses morts. Cet amour de l'histoire est tel que nous trouvons chez Flaubert, qui déclare dans cet extrait de sa correspondance avec les Goncourt, qu'il est un amoureux de l'histoire, du passé et de ses personnages:

> *« J'aime l'histoire, follement. Les morts m'agréent plus que les vivants. D'où vient cette séduction du passé ? pourquoi m'avez-vous rendu amoureux des maitresses de Louis XV ? cet amour-là est, du reste, une chose toute nouvelle dans l'humanité. Le sens historique date d'hier et c'est peut-être ce que le XIX eme siècle a de meilleur. »*[1]

Même s'il n'écrit pas manifestement des romans historiques, mais Flaubert est un auteur réaliste qui se distingue dans son écriture par la précision des descriptions et la richesse des détails dont il fait référence à l'histoire de l'époque qu'il représente. Comme lui, Tengour est aussi, un amoureux de l'histoire mais qui insère intentionnellement, plus de références historiques dans ses textes, et il met en œuvre une approche plus poétique pour décrire son époque et celle de ses récits narratifs. Tengour élabore ses sociolectes certes, à partir des observations réelles de la société mais en les façonnant par son propre style et sa vision poétique très personnelle et

[1] Cité dans : https://www.persee.fr/doc/cejdg_1243-8170_1999_num_1_7_1351_t1_0387_0000_2 pdf consulté le 14-03-2023

unique. Car ce qui l'intéresse dans ses réécritures, n'est en fait pas l'aspect matériel de l'histoire mais plutôt ses visions idéologiques.

Le concept du sociolecte[1], emprunté de la linguistique, désigne dans le domaine de l'écriture littéraire l'ensemble des utilisations stylistiques et culturelles de la langue d'écriture que ce soit dans la narration ou dans les propos des personnages. Les sociolectes de Tengour sont en fait très révélateurs dans ses textes par rapports aux tendances idéologiques de son contexte d'écriture. Ces sociolectes idéologiques marquent l'influence et les inspirations historiques du moment et recrée dans l'imaginaire des lecteurs l'ambiance dans laquelle le texte est né.

En effet, les écrivains algériens de la génération de Habib Tengour et même d'après étaient particulièrement marqués par les nouvelles pensées prépondérantes dans leur époque, telles que les idées islamistes et communistes. Chez notre auteur, l'influence de ce courant se manifeste plus clairement dans son texte *Sultan Galièv,* qui était le fruit littéraire de l'impact idéologique d'une époque historique bouleversée par les nouvelles formes de réflexions politiques et religieuses.

À propos de ses influences idéologiques, Habib Tengour déclare dans cet extrait de son entretien avec Hervé Sanson, que l'écriture de *Sultan Galièv* était essentiellement influencée par de nouvelles idées d'une époque agitée à cause de grands faits socio-historiques bouleversants. Tengour fait comprendre dans ce passage, que l'écriture des traces historiques dans ses deux premiers textes, *Le Vieux de la montagne* et *Sultan Galièv* est tellement chargées de sens et de sous-entendus idéologiques,qu'elle n'est pas accessible à tous les lecteurs :

> *« J'ai toujours écrit sur des sujets d'actualité mais les gens non attentifs ne s'y trouvent pas car je ne réponds pas directement à leur attente première, quece soit avec Le Vieux de la montagne ou Sultan Galièv ; Sultan Galièv c'est*

[1] Concept créé par Claude Duchet.

déjà l'écroulement de l'URSS bien avant le monde de l'Est, il n'y avait que le lectorat averti qui pouvait entrer dans ces textes. »[1]

Habib Tengour évoque ici, indirectement, une autre singularité de son écriture historique, qui consiste à doter la structure de ses textes avec une judicieuse ambiguïté controversée qui n'empêche pas le texte d'interpeller son lecteur par ses sujets d'actualité. Le style poétique de Tengour et ses réflexions philosophiques brouillent certes la vision de ses lecteurs dans certains textes, mais les traces du réel surgissent quand même, à travers le tissu de la fiction.

La citation précédente pose également la problématique de la réception littéraire en tant que préoccupation légitime et naturelle de tout auteur, après la publication de son texte. Mais Tengour échappe à cette règle et se distingue par sa volonté d'écriture surles sujets qui lui tiennent à cœur sans se soucier de plaire au goût général du lectorathabituel, désirant, dans la plupart du temps, lire une intrigue bien ficelée, ayant des références historiques qui ne renvoient pas à autre chose que le sens réel de l'histoire.

Les influences idéologiques chez Tengour, sont différentes par leurs thèmes vacillants entre l'aspect politique et poétique, qui empruntent, dans la plupart de ses créations, un chemin littéraire philosophique compliqué.

Le critique Hédi Abdeljawad, explique dans la citation suivante comment le narrateur de *Sultan Galièv* puise dans le passé pour éclairer la réalité actuelle :

« Dans Sultan Galiev, le narrateur cherche à éclairer le présent en inscrivant dans les lézardes de l'Histoire officielle les événements refoulés par celle-ci pour des impératifs doctrinaires et idéologiques. »[2]

[1] Hervé Sanson, *Entretien avec Habib Tengour, la trace et l'échos, une écriture en chemin*, op.cit, p.112.

[2] Abdel-Jaouad Hédi. *Habib Tengour ou le "zappeur" surréaliste*. Contribution dans l'ouvrage collectif de: Yelles Mourad (éd). Habib Tengour ou l'ancre et la vague, traverses et detours du texte maghrébin. Editions Karthala. Paris. 2003.

Hédi Abeljawad évoque dans la suite de cette citation, la théorie des vases communicants, qui consiste selon lui, à expliquer une réalité par une autre :

> *« De même dans Sultan Galiev, une réalité se déverse dans l'autre, selon le principe des vases communicants. »*[1]

Dans ce qui suivra, nous expliquons la théorie des vases communicants, sa définition littéraire et son usage chez Tengour.

1-1- Vases communicants et réalités croisées

Le principe des vases communicants est emprunté du domaine de la physique des fluides et utilisé dans la littérature notamment pour expliquer les rapports existants entre le monde des rêves et celui du réel. Ce principe illustre chez Tengour, d'une manière allégorique, la communication entre les réalités du passé et celles du présent.

En effet, la métaphore des vases exprime dans *Sultan Galièv*, la similitude de ses différents cadres narratifs et la communication thématique qui se manifeste à travers les jeux d'auto-projections entre ses protagonistes référentiels, qui s'introduisent dans des contextes socio-historiques d'emprunt et qui vivent dans des rôles fictifs correspondant aux exigences des époques d'accueil.

La communication littéraire qu'entreprend l'auteur entre son contexte réel et le contexte historique qu'il représente, par la médiation des sociolectes du texte, forme métaphoriquement deux vases inclus l'un dans l'autre, comme une image donton peut voir clairement la face et le revers, à la lumière des influences idéologiques de sa propre réalité et de celles de ses personnages référentiels.

Dans ce jeu, de l'un dans l'autre, du contenu et du contenant il est important d'étudier l'importance de la citation et son usage, particulièrement dans ce texte.

[1] Abdel-Jaouad Hédi. *Habib Tengour ou le "zappeur" surréaliste*. Contribution dans l'ouvrage collectif de: Yelles Mourad (éd). Habib Tengour ou l'ancre et la vague, traverses et detours du texte maghrébin. Editions Karthala. Paris. 2003. p. 54.

1-2- La citation, une forme de témoignage historique

Pour cautionner les traces historiques évoquées dans son récit, l'auteur recours assez souvent à la citation des extraits ou des passages biographiques et autobiographiques, élaborées par les personnages ou par des historiens et des auteurs qui se sont intéressés aux sujets sociohistoriques du texte.

D'après le théoricien Antoine Compagnon, l'auteur de l'ouvrage *La seconde main* o*u le travail de la citation*, citer des extraits évoquant des sujets traités dans le contexte de la narration littéraire, ne veut pas forcément confirmer que le propos est vrai. Selon lui, les auteurs ne citent pas pour dire que ceci ou cela est vrai et voici la preuve ! mais ils citent, tout simplement pour rappeler que cela a été déjà écrit et dit. Ce qui correspond en fait, à la pratique de la citation chez Tengour, dans la plupart de ces textes :

> *« Il n'y a pas à interroger une citation sur sa vérité. L'alternative du vrai et du faux ne la concerne pas et le citateur aurait beau jeu de répondre : c'est écrit. Cela ne veut pas dire : c'est écrit, c'est donc vrai ; mais : c'est écrit sans plus. Et cela suffit à déplacer la question de la vérité. D'où le pouvoir extraordinaire de la citation. »*[1]

Les citations chez Habib Tengour, même les plus sérieuses, telles que les citations historiques, politiques ou même coraniques, obéissent au jeu narratif et poétique de sa plume, d'ailleurs, il le déclare ainsi :

« la citation est un jeu total »[2].

C'est en fait un jeu total d'exaltation d'un certain savoir-faire encyclopédique et d'une éloquence hors-pair, dont il paraït ses narrateurs et ses personnages. Pour l'auteur il est donc question d'un savoir-faire littéraire qui concerne l'usage même de la citation:

---

[1] Compagnon Antoine. *La seconde main, ou le travail de la citation*. Editions Seuil. 1979, p. 88-89

[2] *Yelles Mourad. Habib Tengour ou l'Arc et la lyre. 2006 p 18*

« La citation chez Tengour est un art, un savoir-faire littéraire et un jeu d'écriture appris dès l'enfance »[1]

Mais dans *Sultan Galièv*, la citation politique et historique, joue d'autres rôles par rapport à l'histoire narrative et son contexte réel, puisqu'il s'agit de vrais propos prononcés par les personnages référentiels du texte lors des situations et des événements historiques majeurs. Ces passages rappellent constamment le hors-texte historique qui était à l'origine de l'écriture même du récit, et qui révélent aussi l'intensité de la documentation de l'auteur sur son sujet d'écriture.

Les citations dans *Sultan Galièv* sont extraites de plusieurs sources historiques et littéraires[2]. Elles se distinguent dans le récit, grâce à leur mise en page entre guillemets, mais le narrateur ne cite pas toujours leurs références ou leurs auteurs, incitant ainsi, indirectement, le lecteur à les chercher.

En guise d'exemple, nous présentons ce passage entre guillemets, extrait du livre de Chantal Lemercier-Quelque jay et Alexandre Bennigsen, qui parle de la situation du peuple tatar et du rôle exemplaire de leurs travailleurs dans l'émancipation de leur nation:

« La situation des Tatars était telle que de leur attitude dépendait du développement favorable ou défavorable de la révolution dans la partie orientale de la Russie. Dispersés sur toute l'étendue de la région Volgienne de l'Ural, de la Sibérie et de l'Asie Centrale, les travailleurs tatars étaient les meilleurs conducteurs de l'énergie révolutionnaire dans les territoires qu'ils habitaient, et plus loin encore, dans tout l'Orient. » V M. p 69

En revanche, les exemples des citations dans *Sultan Galièv* sont variés, entre écrits historiques et documents politiques, telle que la citation de la déclaration de

[1] *Keil-segawe Régina. Sanson Hervé (éd). Ouvrage collectif. Les Portes du poème, Djenane Amina. Le jeu de la citation chez Habib Tengour, traduction du sens et création du rythme. Editions Apic. Alger. 2023*

[2] Ibid.

Staline, à propos de l'arrestation de Galièv, ou encore des citations littéraires et politiques comme celle de Trotsky et de Vorovsky à propos de la mort d'Essenine.

En effet, maintes passages dans le récit, cités par le narrateur ou par les personnages montrent le réseau derelation du protagoniste principal Sultan Galièv avec les hommes politiques et les artistes de son temps. Un champ relationnel qui n'est pas toujours positif, mais il est parfois antagonique, tel est le cas de la relation de Galièv avec Staline.

Le caractère antagonique est en effet un trait qui distingue à la fois le personnage référentiel dans sa vie réelle et surtout son double fictif dans le texte de Habib Tengour. Ce qui crée dans le texte des passages surréalistes, appuyés par des références texuelles et contextuelles suggestives.

2- Ecrits historiques et représentations surréalistes

Il est important ici d'évoquer les techniques de l'écriture surréaliste qui resurgissent dans quelques passages du texte, dont nous citons certains exemples. D'abord, dans le passage suivant, l'auteur décrit sa technique d'écriture surréaliste à travers le jeu de reflets implicites qu'il démasque en déclarant clairement, qu'il n'a pas du tout l'intention de raconter l'histoire ou de composer un roman historique. Ici, l'auteur se détache complètement de la peau de son personnage narrateur, pour exhiber, explicitement, toute ses intentions d'embrouiller la chronologie du récit réel:

> *« … Je ne raconte pas mon histoire ni Sultan Galièv et je n'invente rien.La chronologie n'est pas respectée embrouillamini d'un discours péniblement construit dans l'angoisse de ne pouvoir cristalliser, une éclisse.*
> *Il faut d'abord se débarrasser de la peur… »* S G. p 120

D'après l'auteur, l'histoire est une *« terrible concordance des temps »* (S G. p 120), il raconte ses faits, en outre, à travers une narration saccadée, qui crée intentionnellement des amalgames obstinés à bouleverser les esprits des lecteurs : *«Je désordonne le récit pour le poursuivre pas à pas »* S G. p 120

L'auteur s'amuse à créer et à recomposer des pièces de puzzle, dont il se sert pour fragmenter son récit littéraire, inspiré de l'histoire. Une technique de collage

dont l'enjeu est d'aérer le texte et d'alléger ses narrations historiques chargées d'informations des faits dramatiques et des changements politiques décisifs.

Cette stratégie d'écriture surréaliste, offre à l'auteur une forme de liberté créative. Par exemple, en inventant l'idée d'un journal intime, dans lequel son héros est censé déverser sa colère et exprimer ses plus intenses émotions. Puis il y prend, lui-même la parole, comme s'il décide impulsivement de confisquer la plume de Galièv et de s'adresser aux lecteurs, par sa propre voix. Tel qu'il le fait, à la fin de cet extrait, à travers cette expression poétique : « *J'ambitionne ce livre* »:

> *« Nous sommes au mois de février comme lorsque Mania m'ouvrit sa porte. Il ne sera pas question d'elle ici, ni de mes amis, ni de mes compagnons car le journal intime est une trappe. Il s'agit de notes graves que je couve depuis longtemps, rides timides comme une plainte nocturne. Elles concernent notre histoire secrète dont j'entreprends l'écriture. J'ambitionne ce livre. » S G. P 125*

Le projet du livre et l'ambition de l'écriture sont exprimé par Galièv, sont exprimé selon le narrateur ainsi :

> *« Il projetait d'écrire l'histoire des Tatars, une monumentale anecdote, mais l'accès à toute documentation officielle lui était interdit. Le rêve allait pallier au manque d'archives. »* S G. P 123

D'ailleurs, à ce propos, l'auteur confirme que le récit de *Sultan Galièv*, représente du début jusqu'à la fin, le brouillon du livre qui allait être, dans la logique fictive du texte, rédigé par Galièv même, sur sa vie et l'histoire de la révolution de son peuple tatar. Mais en réalité ce texte représente une esquisse d'œuvre littéraire de l'auteur même, Galièv visait la Tatarie et la Russie et Tengour visait l'Algérie.

Le narrateur dévoile le rêve de l'écriture de Galièv, vers la fin du récit, en évoquant, la fin désolante de son parcours politique. Il décrit dans ce contexte, un personnage résiliant, sous l'emprise de ses souvenirs et de ses déceptions et un être

anxieux qui assiste à l'effondrement de tous ses projets, qui ont laissé place à un nouveau quotidien monotone assombri par les remords et les chagrins de sa vie d'ancien combattant, jadis très dynamique. Le seul projet qui lui resteau final, est bien l'écriture comme forme de résilience et de témoignage.

Le brassage de la vie de l'auteur avec celle de son personnage, est exprimé dans le récit, à travers un certain jumelage entre la personnalité réelle de l'auteur et le caractère fictionnel de Galièv. En outre l'amalgame qui en résulte engendre une certaine perplexité chez le lecteur, qui ne peut parfois, distinguer les paroles de l'auteur de celles de son personnage. D'ailleurs si l'auteur ambitionne d'écrire l'histoire de Sultan Galièv, ce dernier rêve aussi d'écrire l'histoire de son peuple tatar. Or, les deux potentiels écrivains ; l'auteur et son héros, sont confrontés au même problème du manque de la documentation, qui, tout de même, ne semble pas les dissuader à tracer les esquisses de leurs manuscrits.

Galièv entame son récit par une légende incontournable, parmi les plus anciennes et les plus importantes chroniques sur l'histoire des Mongols :

> *Les Tatars se disaient fils de la lumière, une chienne louve, rousse tacheté de blanc, qui les conçut au pied du mont Kentéï. Tôt, ils se subdivisèrent en tribus nombreuses, rivales à dépecer le gibier, s'étriper en guet-apens, à s'arracher femmes et bétail. Rachid-eddine les dénombra précisément dans son précieux Recueil les Chroniquesque Bérézine a traduit en russe. S G. p 125*

Ce passage montre comment Galièv entame son récit par une légende basée sur quelques informations réelles, concernant l'origine du peuple tatar, qu'il attribue à l'historien médiéval, Rachid-eddine[1]. Le narrateur Galièv considère son futur ouvrage comme un livre précieux, notamment par rapport à son sujet historique, dont la narration est truffée de légendes sur les Mongols, la Perse et les tatars.

[1] Rachid Eddine est un médecin et homme d'état persan. In : https://fr.wikipedia.org/wiki/Rashid_al-Din. Consulté le 17-04-2023.

Dans une sorte de récit enchâssé dans l'histoire principale du texte. L'écrivain Galièv cite des phases importantes de l'histoire anciennes des tatars et des Mongols, qui remontent jusqu'au règne de Gengis Khan. Dans ce contexte, l'auteur-personnage cite le sociologue et l'historien Ibn Khaldoun, en indiquant que sa contribution historique est plus importante que celle de Rachid-Eddine.

Par la suite, le narrateur évoque la rencontre historique qui avait réuni le grand sociologue maghrébin Ibn Khaldoun avec Tamerlan. Ibn Khaldoun est d'ailleurs considéré dans le récit comme un miraculé qui avait échappé au génocide commis par les mongols à Damas :

> *« Son fils Timour (fils de Gengis Khan) rasa Damas, après Baghdad, pour avoir résisté pendant le siège, en empala tous les habitants, sauf Ibn Khaldoun qui l'entretint de la constitution des empires steppiques que guette la mélancolie incurable. » S G. p 127*

Le prince mongol Timour Land adopte une attitude différente de celle de ses ancètres vis-à-vis la science et les hommes de science. Il rasa toutes les villes de Damas et de Baghdad, etil laisse exceptionnellement Ibn Khaldoun en vie, grâce à son profil charismatique dusage sociologue. Timour Land, va même proposer à Ibn Khaldoun de rester avec lui et prendre un poste dans son système hiérarchique.

A la fin du récit, Tengour revint en arrière dans le passé, pour essayer de creuser encore plus profondément, à travers son personnage principal Galièv qui essayait d'écrire l'ébauche des chroniques historiques sur les tatars. Il remonte jusqu'au Gengis Khan, puis ses descendants qui ont poursuivi ses missions dévastatrices partout dans le monde, surtout en Asie et au Moyen-Orient.

L'auteur imagine une fin plus romanesque pour Galièv. Contre toutes attentes des lecteurs, Tengour ne reprend aucune des versions qui confirment que Galièv étaient exécuté ou emprisonné à perpétuité, ou encore condamné à vie aux travaux forcés. Il l'imagineplutôt assis dans un banc de bibliothèque à effectuer, sans cesse, des recherches historiques, afin d'écrire son livre et le faire sortir de l'ombre :

« Il travaille comme bibliothécaire à Moscou, sous un nom d'emprunt, ce qui lui permet de poursuivre, assidu, sans attirer l'attention, ses recherches historiques. Ecrire un livre. » S G. p 132

3- Humour et dérision dans *Sultan Galièv*

Pour évoquer l'idéologie de son personnage principal, Tengour recourt assez souvent à l'humour ou à la dérision pour alléger ses propos chargés d'idéologies politiques. Il déclare dans le passage suivant qu'il recourt à l'humour pour parler de la pensée marxiste qui l'intéresse tant :

« Dans Sultan Galièv, je suis plutôt déférent vis-à-vis de la pensée marxiste, mais toujours avec de l'humour. »[1]

Ici, l'auteur parle de l'importance de l'humour pour assouplir certains sujets politiques. En fait l'humour et la dérision sont considérés comme des stratégies philosophiques qui permettent à l'auteur d'exprimer librement et indirectement, ses propres réflexions sur les sujets politiques de son temps et aussi pour critiquer les attitudes, les comportements et les positions de ses protagonistes référentiels.

Chez Habib Tengour, l'humour sert comme stratégie narrative pour aborder l'histoire tout en déclarant implicitement qu'il n'est pas un historien et qu'il n'écrit pas, non plus un roman historique.

L'humour et la dérision de l'écriture historique chez Habib Tengour, sont une stratégie de la représentation référentielle, à travers laquelle il surpasse en douceur le fait politique et le remet en question. La dérision permet aussi à l'auteur de contourner intelligemment la censure qui étouffait la liberté d'expression dans l'Algérie des années soixante-dix, notamment en ce qui concerne certaines formes d'écriture littéraire et journalistique.

L'usage de l'humour dans la narration et l'écriture, tel qu'il le fait Tengour représente une pratique littéraire surréaliste, qui consiste à raconter en associant des

[1] Mourad Yelles, *Habib Tengour, l'arc et la lyre*. op. cit., p.20.

images métaphoriques qui accompagne la relation de certains détails. L'auteur pousse le lecteur ainsi à comparer les analogies qu'il révèle par allégorie dérisoire, ce qui lui permet à son récepteur de mieux comprendre les réalités qu'il raconte.

> *« La clé de voûte de l'humour tengourien est l'image d'essence surréaliste qui ne semble tenir que par le miracle du déclic analogique et associatif. »*[1] *S G.P 62*

Hormis l'humour exprimé dans les commentaires et le récit du narrateur, la dérision se manifeste également dans les discours des protagonistes, leurs réflexions et leurs dialogues, notamment dans ceux de Mir Sayed Sultan Galièv. L'humour et la dérision, ainsi que les stratégies de l'écriture surréaliste, et le phénomène des vases communicants existe également dans *Le Poisson de Moïse*, mais ce roman présente différement d'autres stratégies et procédés d'écriture.

III- Stratégies de représentations historiques dans *Le Poisson de Moïse*

Dans *Le Poisson de Moïse,* la représentation du référent historique prend une nouvelle forme tout-à-fait différente. A travers le style d'écriture cinématographique, renforcé principalement par la description des grands plans de narration et par les dialogues. Cela aide le lecteur à visualiser de plus près le cadre de la narration. Alors que l'évocation des figures et des éléments référentielles réelles liés à l'Afghanistan et à l'Algérie le plonge davantage dans l'atmosphère de l'écrit historique.

1- Fiction cinématographique et écriture littéraire

Le poisson de Moïse comme roman, se distingue par son écriture cinématographique, ses précédentes versions étaient en fait des scénarios destinés au cinéma. À l'instar de pratiquement tous les textes de Habib Tengour, ce texte n'est pas dans sa forme première, il a été écrit et réécrit plusieurs fois. Les premières versions de son écriture étaient des scénarios de films d'action et d'aventure, pleins de rebondissement et de scènes mouvementées. Mais aucun film n'a vu le jour, suite à ce texte, alors l'auteur l'a réécrit définitivement sous forme de roman, qui a pu enfin être publié et a vu le jour, après maints manuscrits transformés dans l'ombre.

[1] Hédi Abdeljawad. dans l'ancre et la vague. Op cit. P 62

Parmi les intrigues cinématographiques qui ont été repris dans le roman à partir du scénario, l'auteur compose l'idée d'une manœuvre aventureuse orchestrée par ses personnages algériens envahis par les sentiments d'ennui et de désœuvrement après la fin de la guerre de l'Afghanistan.

Il s'agit de l'aventure proposée par Hasni à ses compagnons, et qui représente l'intrigue centrale du récit, qui a comme cadre historique de fond, l'histoire de la guerre de l'Afghanistan. Le coup préparé par Hasni, à la fin de leur service, lui et ses deux amis algériens, Kadirou et Mourad est, en réalité, un coup digne des scènes de cinéma, dont certains passages sont d'ailleurs racontés d'une manière cinématographique, en utilisant par exemple de longs dialogues entre les protagonistes concernés, notamment, Mourad et Hasni, le meneur de toute la manœuvre.

Le passage suivant décris aussi, comme dans une scène cinématographique du début, le rapport des personnages principaux, ainsi que leurs profils, à la fois, semblables et différents :

> *« Mourad hoche la tête et le dévisage d'un air amusé en même temps qu'admiratif et chargé de réprobation. Hasni a toujours des sorties surprenantes, parfois scandaleuses. « Comment, avec ses façons licencieuses, son coté roublard et ses idées plus ou moins libertaires, a-t-il atterri ici ? » se demande souvent Mourad. Hasni n'est pas fait de l'étoffe des croyants. Kadirou non plus ! pourtant ses deux amis du quartier natal se trouvent là avec lui. Ils sont des inséparables. Liés au-delà des mots et du silence. Le même quartier les unit. Ils ne se racontent pas, malgré leurs conciliabules incessants. Ils apprivoisent le temps… » P M. p 31*

C'est grâce à cette union entre les trois protagonistes provenant du même pays, même ville et même quartier que l'auteur tisse son intrigue basée sur la complicité de ses personnages principaux, ce qui a inspiré de la confiance à Hasni et lui a encouragé à tisser un plan si dangereux avec eux, sans craindre leurs trahisons. Tel que nous pouvons le lire à travers le passage suivant, où le narrateur présente l'idée du coup de

Hasni à travers cet échange entre lui et Mourad. Hasni joue au début sur le fil sentimental de la même appartenance nationale et de la même ville aussi, en évoquant l'un des plus célèbres quartiers populaires d'Oran, « Gambetta » :

> *« Il commence prudemment, d'un air tout à la fois paterne et conspirateur : « Moi aussi j'ai pas envie de moisir ici. Je suis pas docteur en physique comme toi mais gamberge beaucoup dans ma tête, oh, pour ça oui ! y en a d'la moelle là-dedans, pas que du mou ! T'es pas le seul cerveau du coin, Mourad ! C'est le moment propice, je le sens ! J'ai une affaire à te proposer, un bon coup mais je peux pas tout seul, j'ai besoin de toi et de Kadirou. Nous sommes tous les trois des enfants Gambetta, pas vrai ?! c'est une opération du tonnerre et qui remportera gros ! Par Dieu, oui, nous allons faire date ! c'est l'Afgh qui te l'dit ! »* P M. P 16

Ici, l'auteur utilise un registre très familier dans l'expression des propos de Hasni, pour représenter une appartenance sociale moyenne, d'un jeune homme issu d'une famille algérienne pauvre, qui n'a pas poursuit ses études, mais qui s'est forgé dans la grande école de la vie. D'ailleurs, nous pouvons remarquer une grande différence entre son registre de langue et celui de Mourad, qui lui répond ainsi dans ce passage :

> *« Mourad se hérisse. Il ne peut contenir la rage qui l'étouffe. Une aigreur lui strie l'estomac. Il éructe : « Écoute, Hasni, pour tes coups tordus, va voir ailleurs ! Kadirou marchera peut-être, mais pas moi ! je suis plus dans le coup ! Tes salades, très peu pour moi ! je te l'ai déjà dit, Hasni, ne cherche plus à me fourguer tes merdes ! je veux pas avoir affaire à l'Afghan. Je ne veuxplus jamais avoir affaire à vous ! j'abandonne ! fiche-moi la paix ! » Hasni pense que c'est bon quand Mourad se met en colère. Qu'il déverse toute sa rancœur ! il connait bien son ami. Ses coups de gueule prêtent peu à conséquence. » P M. p*

En effet, afin de réaliser son projet « intégriste » en Algérie, Hasni propose à ses deux amis algériens, Mourad et Kadirou une affaire risquée qui va leur rapporter

beaucoup d'argent à partager, juste entre eux les trois. Cependant Mourad ne se laisse pas convaincre facilement, il a beaucoup d'appréhensions par rapport aux risques de l'affaire, comme il l'exprime ici :

> *« Et puis, je crois bien que les Américains, ils manigancent quelque chose contre le commandant Massoud et Rabbani. J'ai entendu des officiers au mess en parler. Ils étaient pas tous d'accord. Ils sont en train d'armer de nouvelles factions pour les lancer contre Kaboul. Pour eux, Massoud est trop indépendant. Un capitaine a dit comme ça que le peuple est séduit par lui. Ils aiment pas les gens qui ont un vrai pouvoir. Ils se méfient aussi de Hekmatyar et ... »* PM. P 19

En plus de l'expression du refus de Mourad, ce passage cite deux personnages historiques marquants dans le contexte de la guerre afghane. D'abord le commandant Ahmed Chah Messoud[1], qui était un militant partisan de l'islam modéré en Afghanistan,et qui était connu par sa lutte contre les terroristes extrémistes qui ont bousculé le pays dans des guerres interminables. Cette figure ne représente pas un personnage historique du récit, mais il est tout de même évoqué, dans certains passages du récit pour rappeler la résistance afghane raisonnable et structurée autrement, selon d'autres principes et valeurs constructives que l'organisation dévastatrice des talibans.

Dans la citation précédente, l'auteur signale que Messaoud puise son pouvoir, à partir de sa popularité auprès des afghans, qui voient en lui, un vrai leader sauveteur de leur nation.

La deuxième figure citée dans le passage précédent est celle de Burhanuddin Rabbani[1], l'un des anciens présidents de l'Afghanistan, qui a assisté entre autres à l'installation de l'islamisation radicale dans le pays, le djihad antisoviétique, la guerre civile et aussi quelques tentatives de paix avec les Talibans à partir de 2010.

[1] Olivier Thomas dans mensuel 494
daté avril 2022 - 291 mots. In :
https://www.lhistoire.fr/cin%C3%A9ma/massoud-et-apr%C3%A8s

Le Poisson de Moïse évoque aussi, d'autres figures historiques, comme celle de Gulbuddin Hekmatyar[2], l'ancien chef du Parti islamique en Afghanistan, surnommé le « boucher de Kaboul » à cause de ses nombreux crimes de guerre. Ce qui met le lecteur dans une ambiance historique élaborée à travers des scènes plus cinématographiques que littéraires.

1-1- De la guerre des nations à la guerre des bandes

Le roman de *Le Poisson de Moïse*, représente l'intrigue romanesque du coup de Hasni comme un coup cinématographique, qui ressemble à la guerre des bandes des quartiers, qui, en plus, se disputent le pouvoir local entre elles. Le personnage Mourad exprime cette idée dans la citation suivante :

> *« Il faut avoir le sens de la mesure, Hasni. Ton affaire me turlupine. On ne s'attaque pas à la C.I.A comme à une bande de quartier. On n'est pas à Oran ! ton coup ne pourra jamais marcher »* P M. p 37

Mourad, utilise ce langage attendrissant pour dissuader son ami Hasni à réaliser son hasardeuse affaire. Il attire son attention que leur adversaire serait l'un des plus puissants systèmes de sécurité dans le monde ; la « C.I.A ».

Mais Hasni ne se laisse jamais abattre, il lui répond ainsi :

> *« Tu vois que tu réfléchis pas des masses ! Avec le butin, on ira faire la révolution au pays, on balayera le régime unique des despotes corrompus pour installer la Loi et la justice. Libérer définitivement le pays du parti de la France ! »* P M.P 37.

[1] Bobin Frédéric. Burhanuddin Rabbani, ancien président de l'Afghanistan. Théologien devenu chef d'Etat (1992-1996). Publié le 04 octobre 2011. In : https://www.lemonde.fr/disparitions/article/2011/10/04/burhanuddin-rabbani-ancien-president-de-l-afghanistan_1581999_3382.html consulté le 11/ 04/2023

[2] France 24. Afghanistan : retour de Gulbuddin Hekmatyar, le "Boucher de Kaboul". In : https://www.france24.com/fr/20170504-afghanistan-retour-polemique-afghan-gulbuddin-hekmatyar-boucher-kaboul-crimes

Toutefois, cet argument et loin d'être convaincant pour Mourad, car combattre « les mécréants » dans son pays l'Algérie auquel, il ne compte, d'ailleurs pas, y retourner, ne fait pas partie de ses projets d'avenir.

En outre, c'est à travers les fructueux dialogues de Mourad et Hasni que l'auteur exprime les composants de l'idéologie principale du texte. Leurs longs débats reflètent leurs idées contradictoires, notamment en ce qui concerne les questions du djihad, leurs motifs différents de la guerre et surtout leurs projets d'avenir, complétement contradictoires. A l'exemple de cette discussion, des deux personnages Mourad et Hasni, qui exprime les raisons de leurs engagements dans la guerre de l'Afghanistan, notamment celles de Mourad :

> *« Oui, je me suis engagé en Afghanistan pour avoir une expérience et continuer la lutte en Algérie. Tu te souviens quand on s'est rencontré tout au début, toi, Omar, Kadirou, Laredj et tous ceux qui sont morts depuis. Je croyais retrouver la communauté première dans sa cohésion fraternelle. Le vieux rêve de Médine ! la simplicité lumineuse des jours ! j'étais bien naïf alors. Les hommes ne se battent jamais que pourle fauteuil. Une fois qu'ils trônent dessus, ils ne veulent plus décaniller.» P M. P 37*

Ici, Mourad exprime les raisons « bien naïves » qui l'ont poussé au début à s'engager dans la guerre de l'Afghanistan, quand il avait lui aussi l'ambition de composer un maquis de djihad en Algérie, avant que la guerre ne lui change définitivement d'avis, notamment, après la mort de ses compatriotes:

> *« Mourad se tourne vers Hasni et redevient grave : « Mais toi, Hasni, tu es un esprit pondéré ; réfléchis bien. Le coup est trop gros ! Tu ne pourras jamais avoir la maitrise complète de la situation et il y a trop de risques. Il vaut mieux éviter. » P M. P 40*

Mourad essaye ici de convaincre Hasni d'éviter les réalisation de son aventure dangereuse, utilisant un discours de raison.

1-2- De la quête d'aventure à la quête identitaire :

L'auteur attribue à Mourad, un caractère sceptique d'un scientifique qui ne cesse de tout remettre en question. D'ailleurs, ses discours et ses discussions représentent une quête identitaire et existentielle essentielle dans le récit. De plus, son engagement dans la guerre de l'Afghanistan est le plus problématique, à cause de sa situation en tant que docteur et chercheur en physique en France. La pensée philosophique de Mourad apparait par exemple, à travers les arguments solides qu'il utilise pour affronter l'entêtement de son ami Hasni, il confirme par exemple, que les gens se battent uniquement pour le pouvoir et aucune autre raison n'est valable.

> *« Les hommes ne se battent jamais que pour le fauteuil. Une fois qu'ils trônent dessus, ils ne veulent plus décaniller, le cadavre du Prophète n'avait pas encore refroidi que la discorde déchirait les compagnons ! les hommes commettent les atrocités les plus inimaginables pour le pouvoir. »* P M. p 39

Mourad est bien conscient que les raisons réelles de la guerre d'Afghanistan, dans laquelle il s'est engouffré, sont bien des causes géopolitiques qui n'ont rien à voir avec la religion, la guerre sainte et encore moins le djihad. D'après lui, le motif du djihad ne représente qu'un faux alibi qui justifient à tort les atrocités de la guerre. D'ailleurs, il est bien conscient des dégâts qui vont être causées par de telles mentalités:

> *« J'imagine le bain du sang que ça va être au pays. »* P M. P 38

Or, l'idée de Hasni de monter un maquis de djihad en Algérie, prétend vouloir changer le pays positivement, d'après les propos de Hasni, exprimés dans ce dialogue:

> *« C'est rien ça ! quand j'aurai mon maquis en Algérie, je ferai date ! crois-moi, le pays changera ! méme s'il faut tuer les trois quarts des gens, sans distinction. Dieu fera le tri ! », s'enflamme Hasni.*
>
> *Mourad dit sceptique : « Ce n'est pas comme ça que ça se passe, jamais, on entre pas en Histoire par effraction »*
>
> *Hasni prend un ton méprisant : « Vraiment Mourad, t'es taré ! C'est justement ceux qui osent qui obtiennent tout. L'audace est la mère des batailles ! Je veux ma part maintenant, et ce n'est que justice. Justice pour*

tous les opprimés !

Mourad est atterré par le raisonnement de Hasni. Il prononce d'unevoix sourde : «En tuant les autres ? comment peux-tu envisager de sangfroid de massacrer des Algériens comme toi ? Tout ça medégoûte !» Hasni se rend compte de l'inutilité du débat. Il abandonne la discussionet replonge fébrilement dans ses comptes. Après un bref moment. Il ditd'un air hautain : « c'est toujours la même rengaine avec toi. T'escomme ma nièce, le jour de l'aïd, elle veut les brochettes et elle pleuresur le mouton qu'on égorge ! t'es un faible, Mourad ! c'est dommage! » PM. P 121

Ce passage représente l'un des dialogues les plus significatifs du roman, qui reflètent les mentalités contradictoires de Mourad et de Hasni, notamment concernant le projet du maquis du djihad algérien. Même après coup, Mourad exprime son mécontentement d'avoir participé au dangereux coup de Hasni, surtout qu'il est parfaitement conscient que le butin de Hasni va lui servir pour composer une organisation terroriste en Algérie et donc provoquer une guerre civile sanglante.

Mourad a épuisé tous ses arguments de refus avec la persistance de Hasni, il ne lui reste qu'un tout dernier, qu'il espère le plus fort. Mourad dit qu'il est contre le meurtre planifié contre les commandants qui les accompagnent, le pakistanais Sharif Shah et l'américain Ken qui les ont tout de même aidé. Il considère ce complot comme une trahison. Mais Hasni trouve une réponse à tout, même à cet argument, auquel il répond par un verset coranique qui conclut fermement son houleuse discussion avec Mourad :

« C'est le moment d'avancer l'argument qu'il a préparé depuis le début pour justifier son refus de participer à l'attaque. Mourad dit sans s'apercevoir que sa voix chevrotante est à peine audible : « on ne peut pas tuer Ken et Sharif Shah, c'est une trahison » Hasni éclate : « Quelle trahison? c'est le djihad, Mourad. Seuls, ceux qui ne croient pas en Dieu et au Jour dernier te demandent de les dispenser du combat. Leurs cœurs sont indécis, et, dans le doute, ils ne prennent aucune résolution. » PM. P 50

Malgré que Mourad est plus instruit et plus éloquent que Hasni, Mais ce dernier à une qualité qui lui rend imbattable dans n'importe quelle discussion. Il ne cède pas

et ne se laisse pas abattre, même quand il se sent plus faible, il se sert de ses expériences dans la vie pour persuader son adversaire que c'est son point de vue qui est correct.

Le débat se poursuit et Mourad et Hasni, continuent à se battre dans ce dialogue, à coup de citations coraniques :

> *« Non, Hasni, non ! pas comme ça ! Le Livre est formel : sacrifier une vie humaine, c'est sacrifier l'humanité entière. Voilà pourquoi nous avons prescrit aux fils d'Israél : celui qui a tué un homme qui lui-même n'a pas tué, ou qui n'a pas commis de violence sur la terre, est considéré comme s'il avait tué tous les hommes ; et celui qui sauve un seul homme considéré comme s'il avait sauvé tous les hommes. »* PM. P 51

Hasni est vraiment déterminé, même après ce verset coranique qui représente l'interdiction formelle de Dieu, de toutes les formes du meurtre, il trouve par quoi enchainer son débat, en utilisant cette fois-ci, un exemple inspiré de la réalité des deux jeunes interlocuteurs. L'argument de l'obligation de tuer dans la guerre, mêmequand il s'agit des innocents, tel qu'il l'exprime ici :

> *« Nous avons tous du sang plein les poignes ! regarde bien, nos mains sont encore rouges. »* PM. P 51

Cependant, selon Mourad, tuer dans la guerre, même quand il s'agit des innocents qui payent leurs vies par erreurs, n'est pas la même chose que tuer dans *« un coup criminel* » ou « *un acte de banditisme* » pour des intérêts personnels.

Le personnage de Hasni fait preuve dans le récit d'une intelligence toute particulière, quand il s'agit de faire des plans infaillibles, à travers lesquels il tente de rassurer le scepticisme de Mourad. Il lui explique dans ce passage comment va se passer leur coup sans être obligés de tuer qui que ce soit, ni même pas *« Moh Bab el oued* »[1]:

> *« La tribu de Mirsa nous tendra une embuscade en route. Elle embarquera tout, hommes et marchandises. Ils nous prendront en otage et nous sépareront en deux groupes, d'un côté, Kadirou, toi et moi et de l'autre, Ken, Sharif shah et Mirsa. Pour le partage du butin, nous on garde l'argent de la mallette et eux les armes et les munitions. On disparait, ni vus ni connus ! Les autres seront*

relâchés après. Du travail soigné, on aura à tuer ni Ken ni Sharif Shah,ni Moh Bab el Oued ! » PM. P58

Le coup de Hasni, se réalise quand même, malgré les refus fondés et bien argumentés de Hasni. Mais à la fin de l'opération, Mourad n'a pu obtenir qu'une petite somme de sa grande part de butin, juste ce qu'il faut pour assurer le voyage à Paris et rejoindre Hasni, plus tard afin de récupérer ce qu'il lui reste. Hasni lui a convaincu que c'était dangereux de garder sur lui une si grande somme dans son voyage périlleux entre les montagnes et les plaines de l'Afghanistan, surtout avec les graves blessures qui affaiblissent son corps et son moral, depuis la réalisation du plan.

2- Une fin tragique comme au cinéma

A la fin du roman, le personnage féminin Sadjia, qui représente la deuxième liaison de Mourad à son retour à Paris. Découvre la complicité de Mourad avec Hasni et son groupe et de surcroît, elle apprend qu'il va bientôt commencer à entrainer des commandos qui travailleront pour Hasni dans son nouveau réseau à Paris, ce qui représente pour Mourad dans le récit, une nouvelle et dernière mission qui lui coutera certainement la vie.

Sadjia apprend ces détails qui l'effraient, par hasard, après avoir écouté une conversation entre deux barbues dans la boutique de son frère, alors qu'elle était dans l'arrière du magasin ; la discussion tournait autour de deux « Afghans » et elle a compris qu'il s'agit de Hasni et de Mourad, qu'il fallait liquider, coûte que coûte, juste après l'opération, parce qu'ils sont dangereux, d'après les deux interlocuteurs terroristes :

« Elle raconte en faisant un effort pour dominer son agitation : « je ne connais pas les deux types. J'étais dans l'arrière-boutique. Ils ne faisaient pas attention à moi. Ils ne m'intéressaient pas non plus. Ils discutaient avec mon frère. C'est quand ils ont dit : « les deux afghans » que je me suis mise à écouter. Ils ont parlé d'un ingénieur qui allait entrainer deux commandos et qu'il fallait liquider une fois la mission terminée. Un des deux types a dit : «les deux Afghans sont dangereux. Il faut les éliminer avant qu'ils nous attirent des emmerdes. » Je suis sûr que c'est de toi et de Hasni qu'il parlait. Ces types ne rigolent pas. » PM. P 244

[1] Qui est en fait un personnage, inspiré de l'oralité. Célèbre par ses caractéristiques de « Rojela » (trouver l'équivalent) dans l'un quartier les plus populaire à Alger, et dont le nom demeure une référence citée quand on parle de la force et la force du caractère

Dans ce passage, Sadjia raconte à Mourad haletante et tourmentée, ce qu'elle a entendu, Mais ce dernier, lui réponds en essayant de la rassurer qu'il ne s'agit surement pas de lui et de Hasni, mais certainement, il est question d'autres afghans.

Mais nous confirmons dans la suite du récit, les doutes de Sadjia, d'abords avec l'assassinat de Hasni, qui se fait tirer de loin à partir d'une voiture qui les guette,lui et Mourad, dans leur dernière mission, et qui étaient, comme à leur habitude, en train de se disputer, pour l'argent et autres détails, concernant le sens de leurs vies agitées.

> *« Si Moussa se rapproche. « Dieu ait son âme ! » prononce-t-il à voix basse. Puis, à Mourad : « toi, petit, va à la ferme ! c'est le seul endroit où tu peux être en sécurité. C'est surement le groupe Oussama qui a fait le coup… »* P M. P 256

Le personnage de Si Moussa, évoqué ici, est un algérien qui était aussi dans le coup avec Mourad et Hasni, et qui était celui qui a indiqué à Mourad, à son arrivée en d'Afghanistan, l'endroit où se trouvait son ami Hasni. Si Moussa conclut que ceux qui ont tiré sur Mourad et ont achevé Hasni font partie « du groupe Oussama », ce qui fait allusion entre autre à Oussama Ben Laden[11], le chef du groupeintégriste d' « al Qaîda ». Ce chef de guerre secrète représente, l'un des terroristes lesplus célèbre du 21 éme siècle.

Gilles Rossignol et Bernard Dupaigne le présente en ces termes dans leur livre *Carrefour Afghan :*

> *« Oussama Ben Laden est né à Djeddah (Arabie Saoudite) en 1957, d'un père yéménite et d'une mère appartenant à une puissante famille saoudienne. Éduqué à l'occidentale, il a entrepris des études d'ingénieurs qu'il interrompt pour se consacrer à la théologie islamique. Après avoir hérité de son père une fortune considérable, acquise notamment dans les travaux publics en Arabie Saoudite, il participe, avec le financement de la CIA, à l'organisation des partis les plus extrémistes de la résistance afghanì contre les Soviétiques. En*

[1] Ben Laden est l'un des terroristes les plus célèbre de l'époque moderne. Il est le fondateur d'al Qaiida. In : Saghi Omar. *Oussama Ben Laden, une icône tribunitienne*. Dans *al Qaiida dans le texte*. PUF. Paris. 2005.

1989 il fonde le groupe Al-Qaida, qui va attirer des « volontiers « musulmans du monde entier pour combattre les « communistes athées »[1]

[1] Gilles Rossignol, Bernard Dupaines. *Carrefour Afghan*. Editions Folio. Paris. 2002. p 12

Mais dans *Le Poisson de Moïse*, cette figure historique terroriste actuelle n'est représentée que par vague allusion, pour rappeler le contexte historique de guerre et de luttes anti-terroristes de l'époque des années quatre-vingts dix.

La fin du roman *Le Poisson de Moïse*, est très tragique. Elle ressemble aux violents films d'action où le héros négatif et problématique meurt dramatiquement aux dernières scènes à la fois très violentes et émouvantes. En effet, Mourad décide de venger la mort de son ami et compagnon de toujours Hasni, il va à la recherche de ses meurtriers avec l'aide du personnage algérien Kacem, le seul protagoniste qui connait l'endroit où se trouvent les terroristes meurtriers de Hasni, dans un bar qu'ils ont l'habitude de fréquenter pour jouer au poker. Il les tue mais il se fait blessé, mortellement aussi. Mais la meurtrissure de Mourad lui a quand même laissé le temps pour choisir un meilleur endroit pour rendre l'âme ; seul en face à la mer, en constatant, l'ampleur de sa solitude et la futilité de sa vie passée. Il revoit le film de sa vie et savoure encore des souvenirs d'enfance, en écoutant intérieurement, les voix des personnes qu'il aimait tant, dans sa vie, sa mère et ces deux partenaires d'amour.

En plus d'être très romanesques, les stratégies de la représentation du référent historique, ce caractérisent dans le récit du *Poisson de Moïse* par d'autres techniques de l'écriture cinématographique, tels que la mise en scène des passages de guerre à travers des descriptions très mouvementées qui les visualisent, l'argumentation orale très puissante dans les dialogues des protagonistes et aussi, le rapprochement intime de la narration à la psychologie des personnages.

À ce propos, l'auteur confirme dans le passage suivant, qu'il a effectué dans ce roman un travail de fresques littéraires basés sur des éléments de fiction et d'autres de réalité. Il affirme aussi, entre autres, que la texture de la prose, propre au roman réaliste est aussi un bon cadre de relation narrative historique :

« Le Poisson de Moïse est un roman. Les autres textes empruntent d'autres

formes. Pourquoi un roman. On est face au plus prosaïque, à la fiction, et il s'agit aussi d'affronter le temps. Le temps est envisagé d'une certaine façon, en lien et en rupture avec la chronologie. C'est aussi un travail sur le roman réaliste tout en n'étant pas réaliste, qui permet d'appréhender un espace

narratif des personnages. Cet aspect romanesque me semble convenir à l'interrogation sur l'intégrisme, où je voulais aller le plus loin. Le sujet s'y prête. » [1]

Ici, l'auteur explique le travail qu'il fait sur le roman réaliste algérien, qui l'a aidé à traiter l'un des sujets sociohistoriques, les plus délicats, dans l'histoire de l'Algérie contemporaine, à savoir l'intégrisme et le fanatisme idéologique, dont le monde entier en a souffert et qui continue à menacer la sécurité des pays et des régions les plus fragiles de l'univers jusqu'à nos jours. Pour le distinguer de ses récits poétiques. Tengour différencie ainsi ce roman :

« Dans le roman ce sont des tableaux, de grandes fresques, alors que dans les textes poétiques, ce sont des esquisses. »[2]

Conclusion

L'analyse que nous avons effectuée dans ce chapitre sur les stratégies de la représentation littéraire, révèle une singularité exceptionnelle du travail littéraire chez l'écrivain Habib Tengour.

En effet, il était question ici d'étudier d'abord, les procédés de l'actualisation historique des événements du passé dans les cadres narratifs réels de l'auteur. À l'exemple de l'actualisions de la secte des Assassins dans le cadre contemporain réel de l'Algérie des années 70-80, ou encore, celui de transposition des circonstances de l'installation du système communiste russe et l'instauration des fondements de la révolution bolchévique dans la même période de l'Algérie post-indépendante, à travers les textes successifs de *Le Vieux de la montagne* et *Sultan Galièv*.

En effet dans ces deux récits, l'actualisation des évènements du passé, a été principalement établie grâce à la technique des mouvements spatiotemporels, par laquelle, l'auteur déplace et détourne les espaces de ses récits et joue avec les dimensions temporelles, soit en amenant les personnages historiques de leurs passés

[1] Sanson Hervé. Entretien Habib Tengour. Op cit. p 113
[2] Ibid. p 114

lointains aux espaces actuels de l'auteur, soit en imaginons le voyage contraire de l'auteur narrateur vers les espaces passés de ses figures historiques.

Tengour utilise aussi, un jeu intertextuel très important à travers l'usage significatif des citations littéraires, historiques ou même orales (inspirés de l'oralité maghrébine) qui exaltent la richesse documentaire de son écriture dans les trois œuvres de notre corpus, notamment dans *Sultan Galièv*.

Ce chapitre étudie également certains aspects de l'écriture surréaliste de Tengour, et qui se manifestent particulièrement, à travers les thèmes de l'errance et de la dérision. Certaines techniques d'écriture surréaliste, qui caractérisent en effet, tout notre corpus, s'exaltent davantage, dans les récits poétiques de celui de *Le Vieux de la montagne* et celui de *Sultan Galièv*.

Nous avons aussi analysé dans ce chapitre, l'écriture cinématographique qui est, en fait, une stratégie de représentation littéraire significative du réfèrent historique, mais à la manière des films du cinéma.

Notre étude ici, révèle donc la particularité de ce procédé d'écriture dans *Le Poisson de Moïse*, qui favorise entre autres la description des scènes d'action, les zooms sur les portraits psychiques des acteurs/ actants et les scènes macros qui décrivent les situations sociopolitiques globales des pays concernés par l'intrigue romanesque du récit.

Chapitre III :

Histoires d’amour et symboliques historiques

Nous analysons dans ce dernier chapitre de la thèse, un objet littéraire très représentative de la symbolique poétique de l'écrivain Habib Tengour, concernant les histoires d'amour de ses récits historiques, afin de déceler leurs interprétations et leurs connotations métaphoriques et historiques.

Nous avons choisi de clôturer notre travail de recherche par l'étude des filtres d'amour, si particuliers de l'œuvre romanesque de Tengour, l'auteur qui a dédié aux femmes sa pièce théâtrale *Captive sans éclat*[1], pour montrer l'importance qu'il accorde dans les trois textes de notre corpus, aux personnages féminins, qui sont d'ailleurs peu nombreux, dans toute son œuvre prosaïque.

Les portraits féminins représentent dans notre corpus, des statuts narratifs symboliques et connotatifs par rapport aux intrigues romanesques imaginaires, dans lesquels, ils assurent des rôles fictifs, qui sont certes secondaires mais très importants.

Nous entamons donc, notre étude ici, par l'analyse de la symbolique littéraire du personnage de Badra, dans *Le Vieux de la montagne.* Une femme d'une beauté fatale qui vit dans un tiraillement sentimental entre trois protagonistes amoureux qui la désire chacun à sa façon, nous tenterons d'interpréter la symbolique de l'histoire de cette héroïne féminine par rapport au contexte historique représenté.

Dans *Sultan Galièv,* l'histoire d'amour racontée n'est pas éclatée, autant, mais elle est impossible et interdite. Il s'agit de la liaison de Mania, la femme russe mariée et le personnage fictif Mir Sayed Sultan Galièv, qui sublime l'amour impossible et tente de trouver un sens philosophique à toutes les transgressions qu'il commet dans sa vie, y compris l'infraction religieuse de l'adultère et les trahisons politiques de son Parti communiste.

Quant au sujet de l'amour dans *Le Poisson de Moïse,* il est représenté à travers les histoires d'amour successives du héros problématique Mourad. D'abord avec Léa, une française qu'il abandonne de son propre gré, pour s'engager subitement en Afghanistan. Ensuite avec une algérienne, Sadjia qu'il rencontre à son retour de l'Afghanistan à Paris, et qui représente pour lui, une dernière lueur d'espoir avant de

[1] Tengour Habib. *Captive sans éclat, suivi de l'impromptu de Tigditt. Théâtre.* Editions Apic. 2013.

mourir tragiquement.

La symbolique suggérée par cette double histoire est le déchirement de Mourad entre les influences idéologiques orientales et occidentales.

I- Badra, amour perdu et usurpation d'un idéal symbolique

L'unique personnage féminin dans *Le Vieux de la montagne* est une femme emblématique. Elle incarne dans le texte, l'amour et la beauté dans ses formes les plus sublimes. D'ailleurs, son nom qui signifie « la pleine lune » en arabe, inspire la perfection de la beauté féminine. Dans cette citation, Khayyam décrit sa bien-aimée Badra avec beaucoup d'émotion en regrettant sa séparation :

> *« Badra était belle mais il y a si longtemps que je ne saurais la décrire. Pour dire quoi ? Imprécision du trait.*
> *Aphasie. » V M. P 39*

D'un point de vue onomastique[1] « Badra » représente un nom arabe assez fréquent chez les femmes en Algérie. C'est un nom doublement féminin, car la pleine lune en arabe c'est « al-badr », un nom masculin dont le féminin du nom est « Badra » qui signifie entre autre, l'éclat exceptionnel des belles femmes.

Bien que Badra, soit un personnage secondaire, et qui ne représente aucune figure historique, mais le thème de son amour fou, triplement incarné, est au centre de l'intrigue. Elle incarne en fait un autre visage des rapports entre les personnages des trois amis perses, qui sont tous amoureux d'elle, chacun à sa façon, et selon ses propres objectifs. Sa représentation en tant que la bien-aimée de tous, offre au texte une âme vivifiante, en donnant aux personnages historiques du récit, une autre raison de vie en dehors de leurs destinées de lutte historique.

En effet, en plus d'être un objet d'amour et de convoitise, Badra a dans le récit, une autre fonction symbolique qui la rapproche, en quelques sortes, à l'image d'un

[1] L'onomastique c'est la science qui étudie la signification et la symbolique des noms. Lire à ce sujet l'article de Paul Lebel dans l'ouvrage collectif l'Histoire et ses méthodes : https://www.cairn.info/l-histoire-et-ses-methodes--9782070104093-page-677.htm

certain idéalisme existentiel que cherche chacun des personnages. Ce qui offre au texte un sens métaphorique non-dit.

1- Badra, l'amoureuse sublime de Khayyam

L'intrigue romanesque du texte présente Badra d'abord, comme étant l'amoureuse fatale de Omar Khayyam. Elle est son alter ego et son idéal de sublimation poétique, tel qu'il l'exprime dans cette évocation qui résonne dans le texte comme un soupir de nostalgie:

« Badra me revenait dans un vertige.
A l'évoquer mon corps se contracte et aujourd'hui encore je frémis comme à la morsure d'un fouet. » V M. p 39

Lorsqu'il parle de Badra, le narrateur Khayyam utilise assez souvent un style poétique. Par exemple dans le passage précédent, il enchaine de courts vers lyriques qui chantent son amour perdu sur un air nostalgique. Ce qui rappelle le lyrisme de la poésie arabe classique, notamment celui de l'amour « el ûdhri »[1]. Dans ce passage, Khayyam parle de cet amour avec ses étudiants, il exprime en l'évoquant, son regret qu'il n'ait plus, à l'époque contemporaine, de poètes amoureux, aussi romantiques comme ceux d'autrefois:

« Aux étudiants venus interroger Khayyam sur ses recherches, il offrit le café et détourna la conversation sur la poésie amoureuse chez les Béni l'Udhra. Pourquoi n'y avait-il pas un nouveau Qaïs ibn al-Mulawwah ou un Djamîl ? Ornement véritable du siècle. Pureté du sens.
Nous ne savons plus aimer captifs de nos calculs. Petitesse. » V M. p 37

Malgré leur grand amour, exprimé dans plusieurs passages poétiques, sous forme de chagrin, de passion charnel ou de souvenirs nostalgiques. Badra et Khayyam se séparent quand même, sans qu'il y ait de vraies raisons. Dans ce passage, Khayyam parle douloureusement de sa rupture amoureuse avec l'unique femme qu'il a aimée :

[1] L'amour el Udhri, c'est l'amour innocent sans évocation charnelle

« Le motif ? Des incidents sans importance. J'étais amoureux comme dans une histoire. Une fougue dévastatrice. Mon cœur pourquoi es-tu si fou, dit-elle. Je ne comprenais pas. Je t'aimais. Toi l'Unique, rivée dans mon regard aveugle à ta peine. Sauvage indifférence de l'amant, o mon amour… le pardonneras-tu ? J'étais déjà fatigué dans mon rêve. Impitoyable latence. » V M. p 39

Les raisons de la séparation de Badra et Khayyam peuvent se déduire à partir de leurs ébats amoureux et leurs houleux dialogues. Tel qu'il est exprimé dans ce passage :

« Des heures perdues à s'expliquer. Voulait-il vraiment ? 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 deschimères.Elle ne le supporta pas
Elle l'avait aimé plus que tout au monde … » V M. p 67

Le problème entre Badra et Khayyam est dans leurs contradictoires visions du monde. En effet, Khayyam est un artiste poète qui favorise la vie à la bohème à la stabilité et au confort matériel, il ne possède en réalité, que l'amour et la tendresse à offrir à la femme de sa vie. Mais Badra ne peut se contenter de la passion poétique de Khayyam sans une vie de couple assurée qui réconforte ses aspirations de femmes. Badra considère que la mentalité d'artiste vivant dans sa bulle de création comme un refus des vraies joies de la vie, elle refuse donc le statut de l'objet de sublimation poétique et elle veut emmener Khayyam à vivre avec elle dans sa réalité.

Dans la citation suivante, Badra adresse des reproches à Khayyam concernant sa vision du monde et ses comportements. Elle l'accuse de ne pas connaitre sa vraie valeur, ce qui lui fait souffrir profondément :

« 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. Khayyam n'avait rien à objecter. Badra faillit mourir au tarissement des larmes qui vident le regard. Crevasse. Solidité de la peine. Tu érode notre amour par tes absences, / tes silences (je ne voulais pas croire à la rupture)

… et tu m'uses dit-elle. » V M. p 69

Ce passage exprime, à quelle point la rupture attriste les deux amoureux, notamment Khayyam qui se plonge dans un grand désespoir et dans des rêveries désolantes d'amour et de nostalgie.

L'extrait suivant raconte comment Khayyam a eu, par exemple, l'idée d'écrire une lettre à Badra, pour lui renouveler ses serments d'amour et lui dire combien, elle lui-manqueet combien son absence lui déchire le cœur, alors il tente d'esquisser ces quelques vers:

« Après avoir déjeuné, Omar décida d'écrire une lettre à Badra :

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

…Il ne sut quoi dire.

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 que je l'éveille

Des mots que Khayyam ne savait pas enchaîner.

… Alors il céda au poète qu'il aimait. » V M. p 39

Bien que Badra soit définitivement partie mais elle revient à Khayyam souvent dans ses songes et ses souvenirs. Son amour était la plus belle chose dans sa vie et il n'a pas pu admettre son absence qui le fait tellement souffrir. L'écriture était son seul refuge et il essaye donc de composer des poèmes qui l'évoquent et qui redonnent un nouveau souffle à son image qui habite son cœur. Mais malgré son don d'amoureux

et son talent poétique, le Khayyam auteur, n'arrive pas toujours à exprimer ses sentiments, alors il cède la parole à un autre poète, résolu que le poème qu'il emprunte, , à George Seféris[1] dans sa lettre à Badra exprimera mieux que lui tout ce qu'il a dans le cœur:

« C'était cela notre amour ;
Il partait, revenait, nous rapportait
Une paupière baissée, infiniment lointaine,
Un sourire figé, perdu
Dans l'herbe du matin ;
Un coquillage étrange que notre âme
Essayait de déchiffrer à tout moment.

C'était cela notre amour, il progressait lentement
A tâtons parmi les choses qui nous entourent,
Afin d'explique pourquoi nous refusions la mort
Si passionnément.

Nous avions beau nous accrocher à d'autres tailles,
Enlacer d'autres nuques, éperdument
Mêler notre haleine,
A l'haleine de l'autre,
Nous avions beau fermer les yeux, c'était cela notre amour…
Rien que le profond désir
De faire halte dans notre fuite. »[2]

[1] George Séféris (1900-1971), c'est le nom de plume de Yorgos Sefiriadis, le poète qui a décroché le premier prix Nobel Grec. Il est considéré comme les poètes les plus importants de son temps. Ses poèmes ont une influence particulière sur Habib Tengour, qui a déclaré à maintes reprises qu'il est l'un de ses grands lecteurs.
[2]Grèce Hebdo, in : https://www.grecehebdo.gr/culture/romans-poesie/2228-po%C3%A9sie-georges-sC3%A9f%C3%A9ris-%E2%80%98%E2%80%99fuite%E2%80%99%E2%80%99

Après l'insertion de ce poème de Séfiris dans sa lettre, l'auteur conclut qu'*« il n'y a plus rien à ajouter après cela »*[1], manifestant par son recours à la citation du poème, ses propres goûts littéraires et poétiques. A travers le recours à ce poème moderne, nous constatons manifestement, la présence de la référentialité réelle de l'auteur, puisque, même dans la logique fictive du récit, Khayyam le poète médiéval ne peut citer Séféris le poète contemporain, né des siècles après.

Quant à Badra, la description de Khayyam et son évocation dessine l'image d'une femme difficile à satisfaire et qui change ses partenaires d'amour par désespoir et parfois par entêtement, comme c'est le cas dans sa relation passagère avec Hassan as-Sabbah.

2- Badra, l'amie farouche d'as-Sabbah

Après sa rupture amoureuse avec Khayyam, Badra ne tarde pas de tracer un autre chemin de vie, mais pas loin d'Omar et elle sombre donc désespérément dans des aventures avec les amis de son premier amour. Sa seconde relation donc était avec Hassan as-Sabbah, pour qui elle n'éprouvait absolument aucun sentiment, d'ailleurs elle « *le chérissait malgré elle* » :

> *« 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. »* V M. p 39

Le rapport de Badra à Hassan représente en fait, dans le récit, la relation la plus clairement identifiable ; une belle femme convoitée par un désir charnel et amoureux, refuse un homme violent qui veut, par tous les moyens, la posséder. Et malgré qu'elle cède contrariée, pendant un moment, à son dur tempérament mais elle finit par s'échapper de son emprise. Ces deux protagonistes incarnent parfaitement par leurs différences, une contradiction centrale dans le récit ; Badra est le symbole de la beauté et de la tendresse dans le texte, alors qu'as-Sabbah représente le profil criminel d'un

[1] A ce propos l'auteur évoque dans le commentaire qui suit le poème inséré qu'il aimait citer d'autres auteurs et d'autres poèmes, il confirme, qu'il se sent en sécurité derrière l'étalage des citations. Nous avons déjà analyséle processus de l'usage de la citation dans l'écriture de Habib Tengour.

sombre guerrier manipulateur, qui, d'ailleurs ne la veux pas pour l'amour mais pour la posséder tout cour.

Badra boucle enfin le cercle des trois amis avec son mariage inattendu avec Nizam al-Mulk. Le narrateur insiste que des trois personnages, c'est lui qui a su protéger sa vulnérable sensibilité.

3- Badra, l'épouse flegmatique de Nizam al-Mulk

Abou Ali est le seul des trois hommes qui a su donner à Badra ce qu'elle attendait de la vie ; le confort d'un quotidien simple et calme, à l'abri de la peur semés par Hassan et loin des frustrations sentimentales crées par l'idéalisme poétique de Khayyam. Le passage suivant exprime les sentiments raisonnables et pragmatiques de Nizam envers Badra, un amour qui se concrétise par le soin affectif d'une vie commune, sans avoir à faire ni serments, ni déclarations chaleureuses d'amour:

« 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 Abou 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.
… Badra était séduite par la simplicité d'Abou Ali. » V M. p 81

Abou Ali est en fait le sauveteur de Badra et son protecteur, il a fondé avec elle un beau foyer solide, ce qui le renforce davantage dans sa responsabilité politique. Avec ce mariage, Nizam a pu préserver la fragilité de l'âme de sa femme en la choyantdans son cocon luxueux de solitude impénétrable. Dans ce passage le narrateur décritla vie paisible que mène Badra avec Nizam:

« 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 frémisse plus au souvenir.
Un simple étonnement.
Je veux un enfant, dit-elle. Ebahie.

De moi.

De toi.

Ils eurent deux filles : Haçna et Drifa.

Lorsque Hassan assassina Nizam al-Mulk, Badra se retira dans la compagne de Chiraz pour ne plus apparaitre en public. Deuil.

Les deux filles grandirent dans la cour sous la tutelle d'un oncle. » V M. P 89

Malheureusement, le bonheur de Badra avec Nizam ne dura pas très longtemps, il s'anéantit quand Hassan as-Sabbah transforme aussitôt la quiétude en drame, lorsqu'il tue son ami Abou Ali et laisse Badra plus seule que jamais, isolée et repliée sur elle, même loin du monde et de la vie, telle qu'elle est décrite, dans cette citation, à la fin du roman :

> *« Badra songeuse et seule captait le souvenir d'objets égarés dans la soudaine extase.» V M. p 101*

4- La symbolique littéraire de Badra, vers un rapprochement à Nedjma

À travers notre lecture du récit, Badra peut bien faire allusion à *Nedjma* de Kateb Yacine, par rapport à sa position entre trois amoureux antagoniques, dont l'amour et le désir représente un autre point en commun entre eux. Mais étant donné que l'auteur confirme à maintes reprises n'avoir lu *Nedjma* de Kateb Yacine qu'après la publication de *Le Vieux de la montagne*, l'hypothèse d'une quelconque intertextualitésera donc écartée.

Toutefois, la protagoniste Badra ressemble à Nedjma, d'abord danssa passivité dans la narration. Elle ne s'exprime que très peu et que pour faire des reproches à Khayyam qui n'a pas su la comprendre. Puis elle cède à tout, après leur rupture et accepte avec beaucoup de servilité son destin.

Certes Badra, n'est pas un personnage principal dans le récit, mais la clôture du récit de *Le Vieux de la montagne* sur son image « songeuse et seule », en dit beaucoup sur sa symbolique narrative. En effet, être le seul personnage féminin, sublimé et disputé par toutes les autres figures masculines, cela incite à penser à la métaphore de « la femme-patrie », où la femme symbolise le centre du pouvoir comme Nedjma de Kateb Yacine. La quête idéale des trois personnages étant en fait,

de prendre le relais du pouvoir et de tout dominer autour d'eux, met aussi, Badra au centre des intérêts à disputer.

Badra est si importante, d'abord pour Khayyam, qui l'aime trop qu'il la perde, il sublime son amour dans sa poésie et son imaginaire, mais dans la réalité il ne fait rien pour la protéger et la préserver. Il adopte cette même attitude avec son pays qu'il aime tellement, mais il n'intervient pas politiquement et socialement pour le protéger contre les dangers idéologiques naissants. Pourtant lui-même, croit profondément que ce sont les scientifiques et les intellectuels qui peuvent réellement sauver l'humanitéet faire évoluer le monde.

Dans la citation suivante, la critique Naget Khadda explique cette attitude de Khayyam à l'égard des choses qu'il aime, mais qu'il ne protège pas, comme un artiste auto-suffisant qui se moque des circonstances de la vie autour de lui :

> *« 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 contretemps : « Je t'aimerai, toujours je t'aimerais » (p 112). Déclaration précédent 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 aimée » (p 19) _ seule. »*[1]

En effet, ce n'est qu'à la fin que Khayyam constate ses pertes sentimentales, il réalise qu'il a perdu la seule femme qui aurait pu faire son bonheur après son départ et son mariage avec son ancien ami Nizam al-Mulk. Comme il constate également les séquelles de l'intrusion des pensées dangereuses de Hassan as-Sabbah et aussi de la

[1] Khadda Naget. *A propos du Vieux de la montagne*. Dans l'ouvrage collectif Habib Tengour ou l'ancre et la vague, traverse et détours du texte maghrébin. Sous la direction de Mourad Yelles. Editions Karthala. Paris. 2003. P 213

politique seldjoukide qui n'est pas en faveur des Perses sur son pays et réalise les dégâts de son silence et son isolement de la vie politique.

> *Badra qui, comme Nedjma a cristallisé l'amour des trois compagnons, leur survit, investie de la mission de transmettre à la postériorité « le souvenir d'objet égarés dans la soudaine extase » (fin, p 114), elle qui n'as pas su perpétué 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 minime à la fois et démesurée qu'occupe la femme dans cet univers romanesque… comme d'ailleurs dans ceux des ainés, voire dans le réel psycho-sociologique que, chacun à sa manière ils narrent.»*[1]

En outre, l'insertion de ce caractère féminin fictif dans le récit, imprègne l'histoire d'une certaine légèreté, qui contraste, à notre sens, avec le grand sérieux du sujet historique raconté. Avec Badra, il est aussi question de sentiments d'amour, de jalousie et de désir amoureux, bien qu'elle rajoute aussi une autre raison de rivalité entre les trois protagonistes principaux, dont nous pouvons faire une interprétation symbolique.

> *« Ses besoins sont ceux de la simplicité, de la sécurité et du bien- être. Celui qui a compris cet être féminin la possède : c'est Abou Ali.*
> *Entre pouvoir et vérité, la femme- toute aurore qu'elle soit ! - n'a qu'une place subalterne. Elle n'a même plus l'initiative que le texte desMilles et une Nuits, en mémoire dans le prénom choisi (Shahrazade, lasultane de l'aube… Badra) laissait à la conteuse à l'intérieur de la structure du sérail.' »* [2]

[1] Khadda Naget. *A propos du Vieux de la montagne*. Op cit. P 213

[2] Chaulet-Achour Christian. *Alamout, Nishapour, Samarcande*. Dans l'ouvrage collectif Habib Tengour ou l'ancre et la vague, traverse etp) détours du texte maghrébin. Sous la direction de Mourad Yelles. Editions Karthala. Paris. 2003. P 123

D'après Khadda « *Celui qui comprend l'être féminin il le possède* ». Mais en réalité il ne s'agit pas de détenir l'objet de désir, il faut le défendre et l'entourer de son soin. Mais Abou Ali n'a pas eu l'occasion de faire cela pendant longtemps. Son assassinat a laissé Badra seule au milieu de son désarroi, et a éloigné l'œil vigilante de Nizam al-Mulk sur le royaume seldjoukide et l'État persan, laissant la voix libre aux nombreux prédateurs qui guettait, à partir de leurs cachettes, le déclin des hommes de l'état, les plus forts pour affaiblir davantage le système politique et parvenir à prendre le pouvoir.

La description de Badra à la fin du récit comme étant une veuve seule avec deux filles, qui ont besoin elles-aussi, de protecteur, connote en fait le dénudement du pays qui se trouve désormais, dénudé, exposé à tous les dangers potentiels.

Les personnages féminins dans les autres textes de notre corpus sont aussi symboliques que Badra. Dans *Sultan Galièv*, il est question d'une histoire d'amour qui transgresse tous les interdits éthiques et conventionnelle, entre le héros et Mania, le personnage fictif qui représente la femme russe mariée.

II- Une histoire d'amour entre le feu de l'interdit et le feu de la révolution

Le récit de *Sultan Galièv*, bien qu'il raconte principalement une histoire révolutionnaire, il est aussi un texte très romantique. D'abord, grâce à ses personnages poètes qui enrobent l'histoire romanesque d'une belle ambiance artistique,notamment Essenine qui dédoublent les aventures amoureuses passagères et se retrouve toujours seul, à bercer sa poésie et à chanter son mal de vivre.

Mais l'union amoureuse, la plus importante dans le récit, par rapport aux symboliques fictives et réelles est celle de Galièv et Mania, dont la relation interdite représente en fait, une symbolique littéraire très importante dans le récit, ajoutée au sens de l'intrigue historique principale. Ce couple paradoxal exprime certaines ambivalences sentimentales, tel que le désarroi émotionnel de Mania, liée à son incertitude à l'égard de l'amour de Galièv, ou encore, le chagrin de ce dernier, suite à leur séparation dramatique.

1- Mania, la braise de la passion impossible

Mania et Galièv, font partie de deux mondes complétements différents, tel qu'il en témoigne, ce court échange de Galièv et Mania, qui s'interroge en fait, sur lerapport de la vérité des sentiments d'amour et les sensations de vides chez le héros fictif Galièv, dont l'indice spatial de « la Sonatiba », fait référence à l'époque actuelle de Tengour :

> *« Mania entra.*
> *Sultan Galièv ne savait comment la recevoir. Il dit : entre*
> *Alors qu'elle avait déjà fermé la porte derrière elle.*
> *(La lune vaporeuse)*
> *La chambre avait changé.*
> *Tu me manquerais tous les jours.*
> *A Kazan, la pluie ne cessait pas de bruiner tardive la Pâque.*
> *A Moscou, le Tatarstan était autre de dépliants alléchants pour ménage primés modèles.*
> *A Moscou, il ne se souvenait plus, fabulait des transhumances.*
> *La chambre avait changé et Galièv, il avait veillé trop tard.*
> *- Je crois que je t'aime, dit-il*
> *- Non, dit Mania ; simplement à la Sonatiba tu es seul. Ailleurs tu ne m'aurais même pas remarquée. Regarde-moi.*
> *- tu te trompes et le hasard façonne les circonstances qu'on le veuille ou pas. Je te regarde et je t'aime comme j'ai besoin de t'aimer. Tu le sais à mon corps qui tremble comme au premier jour et défaille. A ma tristesse de ne pouvoir fixer le soleil aveugle du matin, les arbres rouges, les rues amoureuses de nos caresses craintives. Je t'aime quoi qu'il arrive par le secret de notre rencontre le trouble à contacter ta peau et gémir ton odeur, enfin respirer. » S G. p 92*

Ici, Galièv décrit sa passion amoureuse pour Mania, sa bien-aimée sceptique, ainsi que son acharnement à lui confirmer son ardeur et son désir dans un style très poétique, qu'elle trouve d'ailleurs lyrique, et non convaincant :

« - Tu parles lyrique sans aloi, ce ne sont que des mots.

- Je t'aime, j'ai hurlé.

- Je sais aussi que tu es une girouette givrée qui m'amuse.

- Que veux-tu que je fasse pour toi

- Rien fais ce que tu veux.

Tant de bruits et de déceptions épuisaient à la longue, usure, il n'a jamais été résistant. Mon pauvre amour le plaignit-elle.

Ne pas pouvoir parler les mots sans goût ni culotte. Et tu échappais glissante à chacune de mes approches. Je ne te comprendrai jamais !

Il restait apathique et perplexe, vide comme la petite négresse en plâtre de Monoprix, dans un silence ressasseur le soleil inquiet. Un bourdon.

Mania allait bientôt partir et se retrouver seul par terre.

La perspective n'était pas réjouissante ; l'envisageait-il même.

…

Mania était à lui » S G. p 92

Ainsi donc, la relation d'amour entre Mania et Galièv se caractérisent par l'ambivalence et la contradiction. Par exemple, au moment où il lui déclare : *« je t'aime, j'ai hurlé »* (S G. p 92) et lui demande de lui dire ce qu'elle veut qu'il fasse, pour lui prouver son amour, mais elle, lui répond indifférente qu'elle ne veut absolument rien, puisque de toutes les manières, elle ne le croira pas.

Cette histoire d'amour est le plus beau détail fictif du texte de *Sultan Galièv*, elle rajoute à l'histoire révolutionnaire du récit une atmosphère poétique, une nuance de romantisme littéraire et une beauté esthétique lyrique. La littérarité de ce long poème en prose se renforce notamment grâce aux descriptions poétiques des rencontres amoureuses et grâce à la narration des dialogues intimes entre les protagonistes passionnés. En effet, les ébats amoureux entre Galièv et Mania adoucissent les détails stressants du militantisme communiste de Mir Sayed et de ses camarades et permettent au lecteur de voir le côté sentimental et humain du héros révolutionnaire.

Cependant, malgré le fait que Galièv et Mania vivent une passion amoureuse interdite à cause du mariage de cette jeune russe, leurs rencontres, étaient à chaque fois, une occasion pour le narrateur, pour célébrer des sentiments d'amour plein de ferveurs et un bon prétexte pour réciter de la poésie d'amour.

Dans le passage suivant par exemple, l'auteur emprunte un poème célèbre de l'un de ses poètes modernes préférés : Octavio Paz[1], intitulé : *« Pierres de soleil* » qui parle justement de l'amour dans un contexte de guerre, la guerre d'Espagne :

> *« Déjà, s'insinuait, douleur amère, l'agrafe-cœur qui crève toute faculté de voir. Un poème, imprévisible et certaine déchirure, allait bouleverser en comble sa vie.*
> *Il lisait :*
> *« ...*
> *Madrid 1937,*
> *Sur la place de l'Ange les femmes*
> *Cousaient et chantaient avec leurs enfants*
> *Puis on sonna l'alarme et il y eut des cris*
> *Des maisons agenouillées dans la poussière*
> *...*
> *Tous deux de dévêtirent et s'aimèrent*
> *Pour défendre notre part éternelle,*
> *Notre ration de temps et de paradis,*
> *Toucher notre racine et nous reconquérir,*
> *Retrouver notre héritage arraché*
> *Par des voleurs de vie il y a mille siècles,*
> *Tous deux se dévêtirent, ils s'embrassèrent*
> *Parce que les nudités enlacées*
> *Franchissent le temps et sont invulnérables,*
> *Rien ne les touche, elles reviennent au commencement,*

[1] Octavio Paz (1914-1998) est un poète mexicain, prix Nobel de littérature en 1990. In : https://paris.cervantes.es/fr/bibliotheque/octavio_paz.htm. Consulté le 08/04/2023.

Il n'y a toi ni moi, ni demain ni hier ni noms ni double vérité dans un seul corps, une seule âme

Etre total… »[1] *» S G. p 32*

Mais dans le passage suivant, le narrateur raconte, comment l'une des rencontres amoureuses de Sultan Galièv et de Mania chez elle, s'est transformée à une scène dramatique satirique, lors de l'arrivée surprenante du mari trempé :

« Mir Sayed releva la tête d'un rêve rauque le désir étourdi à la renverse. L'éternité futile comme un linceul impeccable car le corps amant étonne sanscesse mon amour irrésolu.

On frappe à la porte d'entrée.C'est Andreï !

Mania se précipita derrière la porte de la chambre qui s'ouvrait.Andreï posa deux lourdes valises en crocodile.

Galièv ? Que fais-tu ici ? dit Andreï

Bonjour. On jouait au scrabble. Le jeu comme il est dit libère le vice que la femme déchaine à la moindre occasion pour le plaisir de rompre les silences insoutenables du couple. C'est ainsi que s'importe le train sur les rails de notre petitesse.

Que se passe-t-il ?

Ce que tu vois. As-tu ramené à boire et de la charcuterie ?Oui.

On boit un coup j'ai soif.Où est Mania ?

Derrière la porte. » S G. p 95

Ce passage raconte comment la tension des faits augmente entre les trois personnages, avec les questions du mari, le sarcasme de l'amant indifférent et la peur de la maitresse scandalisée. Mania surprise et choquée, tente en vain de se cacher

[1] Ces vers sont extraits d'un long poème d'Octavio Paz qui s'intitule *Pierres de soleil*. In : http://www.barapoemes.net/archives/2016/02/17/33382479.html. Consulté le 08/04/2023.

derrière la porte, alors que Galièv quant à lui, garde son sang-froid, il ne montre aucune gêne et essaye même de faire dissiper la confusion qui s'est installée subitement entre lui et Mania, sa maîtresse la pècheresse, en disant :

«Pourquoi trembles-tu Mania. Assieds-toi. Toi aussi Andreï. » S G. p 95

Cependant, ces propos ont davantage aggravé la situation. D'ailleurs dans le passage suivant, Galièv poursuit ses provocations à l'égard du mari de Mania, alors qu'Andreï était déjà dans un état second, ébahie par le choque et terrassé par sa grande déception :

« Galiév dit : tu sais Andreï, Pouchkine est mort à trente ans je crois. Absurdement. Une histoire de corne pour un si grand poète et misogyne, la vie est dérisoire, n'est-ce pas. » S G. p 95

En s'adressant à Andreï, ainsi, Galièv, cite en exemple le poète russe Alexandre Pouchekine, qui avait été trahie, aussi, par sa femme Nathalia[1], ce qui a causé sa mort très jeune dans un duel avec son rival. Poussant ainsi, la provocation à l'extrême, Galièv évoque, presque amusé, cet exemple satirique de Pouchekine, en qualifiant en plus, sa situation semblable à celle d'Andreï, d'absurde et de dérisoire.

Dans cette scène sarcastique, le personnage de Galièv à l'air d'être un homme tari et imperturbable, il pousse ses commentaires moqueurs encore plus loin, pour banaliser le fait d'adultère qu'il vient de commettre avec la femme de son ami, blessant ainsi toute son intégrité et son orgueil.

Cela, au lieu d'essayer de se justifier, de fuir ou du moins d'essayer de mentir pour atténuer la colère du mari, Galiév se comporte naturellement comme s'il était chez lui. Bien en contraire il prend, en toute sérénité, le temps de savourer le vin et la charcuterie en récitant de la poésie d'amour qu'il compose en ces vers libres:

[1] Alexandre Pouchekine (1799-1837), est l'un des plus grands poètes de la Russie. Il est mort dramatiquement alors d'un duel avec un rival français qui faisait la cour à sa femme Natalia, pour rétablir l'image de son honneur il fait un duel mortel qui lui a couté la vie. In :
Anargyros Annie. *La mort de Pouchekine*. Dans la revue française de psychanalyse. Editions PUF. Document PDF, in : RFP_653_0861.pdf, consulté le 06/04/ 2023

« Mon amour ou encore ce cri des hautes plaines terrassées stériles, écoute :

Le cœur s'est fermé dans la balance
Eclaté
Epices enveloppées d'encre
Taches de silence jaunies

Je t'ai cherchée au crépuscule de mes doigts
Un regard triste à baliser les routes
Dangereuses à te retrouver me perdre
La rançon enterrée au creux de l'arbre

Hier il y avait du miel dans le lit des rivières dit-elle
La faucille agitée m'a fait fuir l'écharpe
Chaude de mes désirs assassins
Et j'ai donné naissance à un serpent pour le domestiquer

Nous avions étouffé le jour sans l'entendre
Les cerisiers bourgeonnent dans le courant d'une larme pour s'agenouiller au pas de ta beauté
O tant louée follement » S G. P 97

Mais cet air désinvolte de Galièv attriste Mania, qui ne l'écoute d'ailleurs plus. Ainsi, Galièv irrite aussi irrémédiablement Andreï, en continuant de défier l'époux et briser l'ami, déjà, exacerbé. Alors il rajoute ici :

« Elle a eu peur de toi le mari irascible est trempé. » S G. p 95

Mais, le comble est quand Galièv dit à Andreï absurdement qu'il les gênait, lui et Mania, et lui demande simplement de partir de chez lui:

« -Mais que fais-tu là Andreï tu ne vois pas que tu nous gènes.
-Va-t'en ! Décampe ! Disparais ! Dehors !

-Je veux chanter à inquiéter toute retraite possible déchainé comme Essénine. Tu nous perturbes ! » S G. p 97

A la fin, cette rencontre burlesque se termine par un drame, quand Andreï tire subitement sur Mania :

« -non par pitié, cria-t-elle. Un coup de feu. Le silence.
Galièv se releva la tête qui tinte » S G. p 97

En fait, ce qui donne de l'importance à cette histoire dans le récit, c'est qu'elle incarne plusieurs formes de transgression et de franchissement des lignes rouges des tabous, dans l'histoire du personnage Sultan Galièv, à travers ses deux représentations référentielle et fictive.

2- Amour impossible, entre transgression éthique et politique

La symbolique de l'histoire d'amour fictive de Galièv et de Mania, réside dans les transgressions qu'elle représente ; d'abord d'un point de vue éthique, Mania est mariée, ce qui incarne l'impossibilité de l'amour entre elle et Galièv et la deuxième considération de cette fâcheuse liaison, est la perturbation de la relation russo-tatare qu'elle marque par le biais de l'interdit, le péché sociale et religieux et aussi la déloyauté politique.

En effet Mania est doublement désirée par Galièv, d'abord en tant que femme et ensuite grâce à toute les connotations politiques qu'elle incarne, en tant que russe idéalisé qui reste inaccessible. Avant d'être amoureux, Galièv est d'abord un militant qui a adhéré au marxisme et qui a tout fait pour être accepté par les russes et être considéré comme un communiste bolchévique, mais le fait d'être tatar, lui a collé à la peau une grandeméfiance du côté russe. Ce qui a doublé sa volonté de s'affirmer davantage dans le Parti et même oser élaborer un projet nationaliste pour son peuple tatar, au sein du Parti internationaliste.

En outre, l'attitude du personnage Galièv, vis-à-vis de Mania, et le Parti, montre qu'il ne croit pas à l'interdit et à l'impossible, d'ailleurs, ni les valeurs du Parti ne l'ont empêché de réaliser son projet ni même le mariage de Mania ne l'a éloigné d'elle.

De plus, la fin de son histoire avec Mania rappelle aussi la fin de son parcours avec le Parti ; avec Mania, Galièv a failli être tué par le mari jaloux et suite à son exclusion du Parti, Mir Sayed a failli également être exécuté à maintes reprises.

La vie pour Galiév, comme pour son ami Esséssinie est une aventure poétique dans l'amour comme dans la vie et le travail. Le thème de la transgression tel qu'il est illustré ici, à travers l'histoire d'amour interdite, exprime également un fort désir chez Galièv de franchir toutes les limites qui peuvent le freiner ou empêcher la réalisation de ses rêves quels qu'ils soient. Cette force de caractère est présentée dans le récit à travers ses comportements de militantet d'amoureux qui carde toujours le souvenir de sa bien-aimée au fond de son être, même après leur séparation. Tel qu'il est exprimé ici :

> *« Elle et lui s'étaient séparés ; quelle que soit la raison elle est ridicule. Leur amour avait la nouvelle figure de la beauté.*
>
> *Sophismes, les restes. » S G. p 67*

III- Amours contrariés ou l'indomptable couple Orient/Occident dans *Le Poisson de Moïse*

Le roman de *Le Poisson de Moïse* raconte deux histoires d'amour pour le même personnage principal Mourad. La première liaison est avec la française Léa, qui marque la période de sa vie en France, avant son départ en Afghanistan.

Léa représentait le premier amour de Mourad, une passion de jeunesse et une partenaire avec qui, il avait commencé à découvrir la vie à l'exil et avec elle, il voulait se projeter dans un avenir prometteur en France. Mais il a subitement interrompu cette forte liaison eu s'engageant en Afghanistan. D'ailleurs, c'est dans la deuxième partie du roman que nous découvrons son histoire avec Léa, quand il la revoit une dernière fois, dans une rencontre qui fut l'occasion pour lui de vérifier ses sentimentsenvers elle, et d'accepter résolument de se faire gronder amèrement par des propos acerbes, qui expriment l'ancien chagrin de Léa :

> *« Ce n'était pas la première fois que Léa lui traitait de salaud. Mais cette fois, ce n'était plus seulement un vocable pour l'insulte. Elle en*

avait gros le cœur. Elle se déchargeait sur lui de la peine qui lui pesaitdepuis longtemps. Elle voulait lui faire mal pour toute cette peine supportée seule. Elle voulait le faire souffrir pour qu'il expérimente, luiaussi, les dégâts causés par son départ. Elle ne voulait pas se venger mais lui faire sentir l'amertume qui débordait en elle. » P M. P 175

Léa avait une belle place de tendresse dans le cœur de Mourad, mais il sublime son amour et son souvenir dans son cœur sans pour autant regretter réellement sa séparation. Comme dans le passage suivant, où le personnage de Mourad cite de la poésie d'amour d'Ibn Hazm, en évoquant le souvenir de Léa, qui resurgit dans sa mémoire après son retour à Paris. Ici c'est Yves, l'ami en commun qui parle de Léa avec Mourad :

« On t'a cherché partout. On a ameuté tout le monde. On ne savait pas quoi faire. Surtout Léa. Elle ne comprenait rien à ta fugue. Elle a fait une déprime, tu sais »

Léa !

L'amour-Dieu te conforte- commence en plaisanterie et s'achève gravement … on'en saisit la vérité qu'en l'éprouvant. Le vieux cadi de Cordoue parlait-il d'expérience ? Avait-il, jeune homme, éprouvé les tiraillements de la sédition dans sa chair ? Le démon lui aurait-il apparu sur le minuit ? à moinsque le désir meurtrier de l'Aimé ne l'ait embrasé à quelque croisementobscur…. (…)

Léa ! » P M. p 174

Léa représentait, entre autres, dans l'histoire de *Le Poisson de Moïse*, le portrait de la femme européenne, libre et émancipée, dont le portrait s'oppose par exemple à la femme afghane traditionnelle, docile et soumise aux ordres du système patriarcal abusif de la société afghane, incarnée dans la personnalité de Yaminé, l'infirmière de l'hôpital de Peshawar, qui a épousé Kadirou, le compagnon algérien de Mourad et de Hasni.

« Yaminé et lui filent le parfait amour. D'un caractère agréable et enjoué, elle s'attriste parfois à l'idée de leur séparation inéluctable » P M. p 55

Mais malgré son grand amour, Kadirou aussi quitte sa femme et part avec ses deux amis, Mourad et Hasni dans une aventure incertaine, où il était la première victime.

Léa, bien qu'elle représente la liberté et l'espoir d'une vie meilleure, mais elle ne correspond pas vraiment au caractère de Mourad qui, d'ailleurs, ne cache pas son complexe d'être arabe et algérien, tel qu'il est exprimé dans le passage suivant quand il a vu le spectacle d'une tente, qui expose, soit disant les traditions arabes :

> *« Dehors, la tente blanche, dressée au milieu de l'esplanade, semble sortir tout droit d'un péplum de série B. Mourad décèle une intention malveillante dans le décor. Il se hérisse aussitôt. Une bouffée de dégoût mêlé d'une haine de l'Arabe et de tout le folklore dégradant qui l'accompagne l'agrippe. Une pression lui comprime la poitrine. Il cherche à respirer un bon coup. À quoi somme nous réduits ! Rumine-t-il. Il y a de toute évidence entre eux et nous produire de cliché lamentable ! Putain je croyais avoir dépassé tout ça et voilà que je prends la mouche au spectacle de cette tente de bazar. » P M. p 132*

En effet, en présence de Léa, le complexe d'être arabe et algérien s'accentue dans son âme. Mourad n'arrive pas à assumer leurs sentiments réciproques, mais même après leurs ruptures, le grand amour de Léa envers lui, qui continue de lui fair peur, etle met mal à l'aise. Puisque, à la base, Mourad vit « un amour de soi » troublé et conditionné par toutes les exigences qu'ils s'imposent et les culpabilités morales qu'ils'inflige à propos de la religion et ses engagements socio-politiques.

Par contre avec Sadjia, l'amour a un autre goût et la relation est complétement différente de celle de Léa. Avec Sadjia, Mourad retrouve un certain espoir dans la vie, après sa mésaventure afghane qui lui fait perdre tout son enthousiasme de vie. La présence de Sadjia dans sa vie a réussi à rallumer certaines zones éteintes dans sonâme.

Sadjia a réussi, rien qu'avec ses sentiments d'amour innocents, de réconcilier Mourad un peu, avec son passé algérien, qu'il voulait à tout prix effacer etdépasser. Mais Sadjia est très jeunes, et ne peut plus rien pour le sauver de ses crises existentielles et de l'écroulement de son monde pathologique et pervers, malgré qu'elle a bien conscience des dangers qui le guette. Son cœur d'algérienne et son flair de femme intellectuelle lui font ressentir la mort qui menace son amoureux à chacun de ses pas à Paris.

Le personnage de Sadjia représente une femme émancipée libérée de tous les stéréotypes féminins algériens, de la femme traditionnelle casée chez elle et complétement dépendante, ou de son mari ou de son frère et père. D'ailleurs, sa vie en France lui a permet de se libérer davantage des tabous de la société algérienne traditionnelle.

Constatant son amour envers elle, Mourad a essayé de s'éloigner, comme il l'a fait brutalement avec Léa. Mais Sadjia est tenace, elle imposait en quelques sorte son amour sur Mourad qui n'a pas cessé de l'éviter et de fuir tout engagement avec elle, malgré qu'elle le plait beaucoup.

Le passage suivant décrit une scène d'embrassade provoquée et presque forcée par Sadjia pour chasser toutes les idées négatives de la tête de Mourad et installer la beauté de l'instant présent d'amour.

> *« Elle pose son verre de thé sur le plateau. Elle fixe Mourad avec une insistance équivoque puis le prend dans ses bras. Elle l'embrasse sur la bouche. Mourad se dégage, complétement ahuri. Ils se dévisagent en silence. Sadjia enlace à nouveau Mourad. Elle l'entraîne sur le divan. » P M. p 233*

Dans le passage suivant Sadjia, formule sa demande d'union amoureuse à Mourad explicitement, en exprimant sa peur pour lui et la crainte de le perdre, en ces termes :

> *« On peut tenter l'expérience… sois libre pour une fois et dénoue-toi… qui es-tu Mourad ? tu me fais peur parfois. J'ai cru te connaitre mais tu es encore plus étrange qu'un extraterrestre ! »*

Mourad articule péniblement : « je ne suis pas intéressant. Je suis fatigué et je crois que j'ai mérité mon repos en Australie »

Elle est au bord des larmes : « j'ai peur pour toi, Mourad ! » p 238

Mais malgré son entêtement, Mourad finit par admettre ses sentiments d'amour pour Sadjia, au point de lui demander de partir avec lui en Australie dès qu'il récupère son argent de Hasni, chose qu'elle refuse en accusant Mourad de vouloir fuir vers l'avant, comme il a l'habitude de le faire, quand il se sent obliger de réagir.

Le passage suivant est parmi les dernières scènes du roman qui décrivent une des rencontres émouvantes des deux amoureux, Sadjia et Mourad, avant que ce dernier n'aille affronter son sort final avec Hasni et Si Moussa :

« Elle tremblante : « tu t'entêtes bêtement pour ce fric. J'ai peur ! Laisse tomber. Il n'y a pas que le fric pour vivre. »

Il dit, rassurant : « heureusement, il n'y a l'amour ! je finis par y croire ! Ne te fais pas de soucis, Sadjia. »

Elle soupire : « dans tous les cas, tu pars, alors ? »

Mourad la prend dans ses bras. Il l'embrasse. Elle se détache de lui doucement. Elle descend les escaliers de la bouche de métro. Mourad la suit du regard jusqu'à ce qu'elle ait franchi la porte. Il pousse un ouf de soulagement. Il se dirige vers le haut du boulevard où se trouve le lieu de son rendez-vous. » P M. p 245

Dans ce passage, Sadjia, inquiétante, essaye par tous les moyens de convaincre Mourad de laisser tomber son argent et tout ce qui le lie à son sombre passé, pour tout recommencer avec elle, en France ou même ailleurs. Mais Mourad reste tenace et ne fais qu'à sa tête.

1- Relations d'amour inachevée et conflit d'idées

Dans le passage suivant, Tengour explique la personnalité de Mourad et le décrit comme un héros qui traverse des moments de crises, qui s'interroge sur la modernité et sur son rôle dans une société contemporaine occidentale, lui, qui porte en sa personne troublée, tout l'héritage de sa société traditionnelle algérienne, d'inspirations orientales :

> *En ce qui concerne Mourad, il est dans une interrogation par rapport à lui-même et à sa propre société, qu'est que la modernité ? Le couplene va pas être évident. Pour Léa le couple n'étant pas sa préoccupation, elle a déjà dépassé cela, ça aurait pu marcher, ça a marché un certaintemps mais quand Mourad part en Afghanistan et qu'il se laisse embrigader, alors il casse la relation. Avec Sadjia, c'est une jeune- elleaurait pu être traditionnelle mais elle ne l'est pas – une autre vision dumonde, qui va heurter Mourad. Même en s'interrogeant, il ne bascule pas entièrement vers l'univers de Sadjia. Et c'est cette interrogation quifait qu'elle, elle veut bien l'aider, mais elle ne peut pas, elle ne pourrarien faire pour lui.*[1]

Tengour explique dans la citation précédente les rapports amoureux de Mourad avec Léa et avec Sadjia et éclaire la conception compliquée du couple chez lui. Justifiant ses échecs amoureux par l'absence fatale de tout harmonie avecsoi. L'auteur poursuit dans la citation suivante, ses illustrations à propos de la composition personnelle problématique de Mourad :

> *Pour lui, il y a à la fois désir, il veut des femmes fortes, indépendantes, et par ailleurs il est gêné. Ça le bloque car il ne peut pas tout faire avec une femme. Il ne peut où il veut, il ne peut pas tout partager. Dans le couple on doit tout partager, lui a des choses qu'il ne peut pas partager ; alors que la Hasni dans son couple traditionnel, partage toutavec sa femme. Si l'on veut vivre avec quelqu'un, il faut tout partager. Il n'y a pas que les couples modernes qui partagent, les couplestraditionnels partagent aussi.* [2]

Tengour résume encore la vie et l'attitude du héros problématique Mourad, en ces termes :

> *« C'est tout le rapport Orient/ Occident, rationalité / non rationalité, homme/ femme, natif / étranger. Cela va caractériser et déterminer le*

[1] Sanson Hervé. Entretien Habib Tengour. Op cit. P 123

[2] Ibid.

personnage et son parcours. »[1]

En effet, Léa et Sadjia représentent à travers leurs rapports frustrants et inachevés avec Mourad, une symbolique littéraire qui connote implicitement le conflit de l'Orient avec l'Occident, tel qu'il s'incarne dans la personnalité bouillonnante de Mourad.

Conclusion

Les histoires d'amour que nous avons analysé dans ce chapitre représentent en fait, des interprétations symboliques très intéressantes d'un point de vue littéraireet surtout historique.

D'abord, concernant l'histoire de Badra, la femme fatale, dont l'amour est disputé entre les trois protagonistes principaux du récit. Badra symbolise en fait, la terre, le pays et aussi le règne au pouvoir. A travers son image, l'auteur reprend l'allégorie littéraire de la femme/patri ou de la femme/terre qui existait déjà, fortement, dans la littérature maghrébine.

Ceci, fait inévitablement penser aux rapports des protagonistes Hassan as-Sabbah, Omar al-Khayyam et Abou Ali Nizam al-Mulk à leur pays, la Perse et par allégorie aussi à l'Algérie. En ce qui concerne As- Sabbah et Nizam al Mulk, c'est effectivement une lutte de pouvoir dans laquelle chacun d'eux cherche à tout dominerdans l'État. Pour réaliser cet objectif, as-Sabbah utilise la ruse et la violence, tandis que Nizam utilise l'intelligence tactique et les techniques politiques, et ce sont d'ailleurs, ses compétences de gestionnaire et d'homme d'Etat qui payent à la fin, quand il réussit de décrocher le poste du grand vizir, et quand il prend Badra commeépouse. Quant à Khayyam qui se tient à l'écart du pouvoir et à la politique, il continueà sublimer l'amour perdu de Badra comme il sublime aussi, entre autres, la vie et En outre, la symbolique de la deuxième histoire d'amour tourne autour du sujet de la transgression des interdits dans la vie. L'auteure représente le personnage

[1] Yelles. Mourad. Entretien Habib Tengour. op cit. p 82

de l'amour de son pays. Et à la fin du récit, Badra reste seule, après l'assassinat de Nizamet elle vit retirée de tout et livrée à elle-même, sans amour ni protection tout comme l'Algérie

Mir Sayed à travers un caractère d'homme de guerre tenace, qui est aussi doté d'unegrande sensibilité comme celle des poètes. Galièv l'amoureux, l'ambitieux et le rêveur voit en Mania son rêve russe et son monde sublime, qui rend possible à ses yeux, la réalisation de tous ses projets politiques idylliques, entre autres, la mise en place de son mouvement nationaliste « le sultangalièvisme », qui s'oppose aux concepts communistes du Parti de Staline, au cœur de l'État russe. Ce personnage rebelle voit effectivement en Mania, un rêve de liberté et de poésie qui rassure son cœur de militant. Mania devient donc après leur séparation, un objet d'amour aussi sublimé, que son rêve de l'indépendance nationale des tatars musulmans.

Finalement, quant aux histoires d'amour de Mourad, dans Le *Poisson de Moïse*, l'enjeu est plus historique que littéraire. Le caractère ambivalent et problématique de Mourad crée dans le récit plusieurs contradictions, y compris dans sa propre vision d'amour. D'abord avec Léa, il avait caressé le rêve occidentale etl'idéal de la belle vie, dont il ne manquerait de rien, dans le Paris de l'exil. Mais ses racines algériennes et ses origines orientales ont remonté à la surface dans sa vie, commedes cris de sirènes des mythes odysséens, pour le faire noyer dans la mésaventure afghane, qui représentait en fait, le début de son écroulement social, psychique et humain. La rupture avec Léa représente donc une rupture avec la vie stable et raisonnable qu'il aurait pu construire.

Puis avec Sadjia, il marquait un moment d'arrêt de tous les péripéties mouvementées de sa vie de délire et de quête avant de glisser définitivement vers la fin promise de la mort tragique, à laquelle, il était destiné dès le début de son chemin de djihad. La relation avec Sadjia était un moment de réflexion et de contemplation du parcours traversé et des quelques derniers choix qui lui restaient à faire. Mais il était trop tard pour Mourad pour se rattraper, même le grand amour d'une jeune femme algérienne libre et émancipée qui promets beaucoup de changements positifs

pour son pays, ne pouvait rien pour lui. Alors il répond au dernier appel des sirènes pour rejoindre ses compagnons de djihad et mourir, comme eux, l’arme à la main. Une fin supposée et bien mérité d’après Tengour.

Conclusion partielle

La deuxième partie de notre thèse répond à la question suivante : comment Habib Tengour représente-il ses référents historiques à travers ses fictions littéraires ?

Pour apporter des réponses pratiques à cette interrogation centrale de notre problématique, nous avons subdivisé la présente partie en trois chapitres. Le premier est intitulé « *Fictions algériennes, à l'épreuve de l'Autre* », dans lequel nous étudions la présence explicite et implicite des traces référentielles algériennes, qui ressurgissent à travers les narrations historiques des trois récits de notre corpus.

Nous avons constaté, à partir de notre analyse ici, que l'Algérie est au cœur de l'écriture de Habib Tengour, et que les contextes historiques de « l'Ailleurs » ne représentent en fait que des prétextes littéraires à la narration romanesque de Tengour. En effet, le pays natal de l'auteur est sublimé de différentes façon, d'abord, à travers sonespace présent partout et qui hante les lieux réels et fictifs de la narration, à traversdes évocations directes ou par allusions, émanant des mémoires des personnages algériens ou parfois étrangers qui se souviennent de certains endroits marquant et dont ils exaltent la description.

L'Algérie est aussi représentée dans les textes de Habib Tengour à travers ses événements et son passé historique qui ne cessent de s'agiter dans l'esprit de l'auteur narrateur. L'écriture de ces traces de la réalité algérienne rappelle en effet tous les rapports et les influences idéologiques qui étaient à l'origine de ses bouleversements sociopolitiques dans la période qui s'étale entre les années 70- 80 et les années 90-2000, entre autres, le courant de la pensée communiste et les idéologies de l'islamisme radicale, importé d'abord de l'Iran, ensuite de l'Afghanistan.

Les fictions algériennes telles qu'elles sont racontées dans les récits de notre corpus représentent effectivement une certaine épreuve de l'Autre. Un Autre civilisationnel venant d'un Ailleurs représentant d'une sorte de miroir qui reflète ce qui se passe actuellement en Algérie, à travers des exemples inspirés du passé.

L'auteur ne représente pas seulement les traces concrètes de son histoire et de sa société mais il transmet des émotions et des sensations à ses lecteurs, certaines

impressions et atmosphères qui concernent la vie de différentes catégories sociales dans des périodes historiques précises, en insistant sur l'état du vide général qui régnait en Algérie après l'indépendance. Tengour, s'intéresse aussi aux vécus des individus algériens, il les psychanalyse de près, pour faire ressortir les crises identitaires et existentielles qui les tourmentent, à travers des exemples, plus ou moins précis, tels que les exemples des intellectuels algériens, qui représentent en fait, un type de personnages, privilégié à la critique, chez Habib Tengour.

En effet, l'auteur s'intéresse beaucoup dans les trois récits de *Le Vieux de la montagne*, *Sultan Galièv* et *Le Poisson de Moïse* à la situation des intellectuels et leurs rôles dans l'évolution de leurs sociétés. Notamment l'intellectuel algérien qui doit quotidiennement surmonter une série d'épreuves pour pouvoir avancer dans sa vie. Cet intellectuel doit surtout traverser notamment les phases d'errance sociales et psychologiques et les troublants passages à vide, surtout lorsqu'il s'agit des personnages artistes et poètes, comme Khayyam.

Le deuxième chapitre de cette partie, intitulé : *« La poétique du référent, formes et figures des représentations littéraires »,* est celui que nous considérons comme le cœur de notre travail de recherche, dans lequel nous avons étudié à partir des exemples concrets inspirés de notre corpus, les stratégies et les références de la représentation du référent historique à travers l'écriture réaliste de l'auteur et son style poétique.

Nous revenons ici, à l'analyse des mouvements spatiotemporels des récits de l'auteur et leurs défis de réactualisation des intrigues narratives dans différents cadres entre l'ici et le présent de la narration réel et les ailleurs fictives qui s'entrelacent et qui fusionnent dans certains textes.

Tengour recours dans son écriture également, à certaines techniques surréalistes telles que l'écriture poétique automatique et les mécanismes du réalisme poétique ou magique à travers lequel il sublime la réalité qu'il représente avec des effets grossissant ou banalisant des faits historiques ou réels.

Outre les dualités temporelles et les reconfigurations fictives des cadres et des figures historiques, que nous avons analysées, Tengour recours aussi à la mise en

place d'une écriture cinématographique qui s'introduit dans le travail romanesque réalisé dans *Le Poisson de Moïse*, ce qui offre plus de vie et de mouvements à ce texte, qui était lui-même un scénario de film, dans sa première forme.

En revanche, les stratégies de représentation littéraire chez Tengour sont autant variées que ses sujets d'écriture, notamment dans les textes de notre corpus, qui résument en fait, l'expérience de longues années d'écriture depuis les débuts de l'auteur. Mais la stratégie la plus importante chez Tengour, est celle de l'écriture par allusion, à travers laquelle, l'auteur peut écrire sur une nation pour désigner une autre, tout en assumant le rapport de transfert de sens qui s'en dégage.

Dans le dernier chapitre de cette partie et de toute notre thèse, nous avons choisi d'analyser le thème de l'amour en y apportant une étude en rapport avec notre problématique de recherche, et qui consiste à révéler sa symbolique historique des histoires d'amour de nos œuvres de corpus.

En effectuant l'analyse connotative des histoires d'amour des œuvres de notre corpus, nous cherchons à éclaircir davantage les rapports de la fiction et de l'histoire chez Tengour ; la fiction de l'intrigue de l'amour et des rapports entre les protagonistes historiques ou fictives avec la femme, comme élément de représentation symbolique et littéraire.

En effet, à travers notre analyse dans ce dernier chapitre nous nous sommes rendu compte, que les représentations féminines dans les textes de Habib Tengour, sont relativement rares. Ce qui accentue l'effet- personnage au féminin, qui laisse selon Jouve une trace qui peut être interprétée d'une manière très connotative.

Par rapport aux intrigues historiques nous avons pu relever des lectures très significatives, notamment celle qui concerne la femme patri et la femme comme fin et moyen de transgression et enfin, la femme comme asile de fuite de soi, de ses racines et de ses tourments réels et intérieur.

L'importance de cette partie se manifeste dans les exemples concrets, que nous avons soulevé et étudié, concernant les stratégies de la représentation et la poétique du référent historique chez Tengour. Nos analyses dans ces trois derniers chapitres nous permettent de conclure que le référent historique n'est d'abord pas entièrement réel et réaliste, mais un prétexte littéraire qui permet le travail des mythes et des

références culturels et artistiques de l'auteur. Ce qui permet aussi, de mettre en œuvre certains procédés de sublimation du réel que l'auteur représente à la fois fidèlement en se référant à des documents historiques très sérieux et au même temps, en les transcendant littérairement et artistiquement afin de rendre possible, ne serait-ce que dans la fiction, les prémices d'un monde meilleur.

Conclusion Générale

Qu'avons-nous fait, nous Algériens, à Dieu pour être traité de la sorte ? nous exsudons une telle misère par opiniâtreté viscérale et attachement à de la pacotille ! c'est tout de même lamentable !... »

Habib Tengour

Cette recherche littéraire sur l'écriture de Habib Tengour, nous a ouvert plusieurs pistes de réflexion dans différents domaines d'investigation,historique, mythique, artistique et littéraire, et au termes de notre travail, nous exposons les différents résultats de notre analyse.

D'abord, la visée scientifique de cette thèse est focalisée sur l'étude des mécanismeset des stratégies de la représentation du référent historique dans l'œuvre de Habib Tengour. Un choix de sujet, que nous estimons judicieux, à plus d'un titre ; premièrement,par rapport à la rareté des travaux critiques sur l'œuvre de Tengour et encore moins de travaux universitaires, surtout pas en Algérie. Pourtant l'auteur de *Le Vieux de la montagne* a une renommée mondiale, grâce à ses œuvres traduites dans différentes langues et grâce aux nombreux prix littéraires occidentaux qui couronnent son œuvrelittéraire et poétique.

Deuxièment, nous avons choisi d'analyser le référent historique dans l'écriture de Habib Tengour, d'abord pour une raison pratique ; l'histoire est la matière privilégiéede l'auteur pour composer ses textes littéraires, notamment ses récits de prose. Ensuite, parce que les sujets qui touchent à l'histoire, la culture et les civilisations des peuples et des nations, proposent un varia de thèmes, si important qu'il permet, sans doute, d'effectuer une étude florissante, à la lumière de la richesse référentielle des récits choisis pour notre corpus.

De plus, le travail sur l'histoire est aussi passionnant que le contact avec la matière d'écriture fictive et réelle du texte littéraire. Il réveille dans l'âme du chercheur, un besoin constant de documentations et de lectures sur les thèmes historiques littéraires en question, afin d'imaginer la genèse d'écriture de chaque

texte et d'essayer de comprendre les finalités de ses représentations et les procédés de son écriture visionnaire.

Pour contextualiser notre travail de recherche, qui se situe d'emblée aux carrefours de l'Histoire et de la littérature, par rapport aux sciences des textes littéraires, en le démarquant nettement des objectifs des investigations historiques. Nous avons formulé une problématique de départ, qui, certes, cerne bien l'historicité de l'œuvre tengourienne, mais qui met en valeur davantage sa littérarité. Notre principale interrogation est énoncée comme suit :

Comment se présente la poétique du référent dans l'écriture de Habib Tengour ?

Nous avons répondu à cette question, à travers l'analyse d'un corpus qui se compose de trois œuvres, choisies en fonction de plusieurs paramètres. D'abord, pour la suite chronologique et l'enchainement thématique historique qu'elles assurent, selon l'ordre des périodes de leurs publications et aussi par rapport aux époques racontées dans leurs récits. Nous avons donc analysé notre corpus, dans toutes les parties de notre thèse en respectons l'ordre suivant : *Le Vieux de la montagne* (1983), *Sultan Galièv* (1985) et *Le Poisson de Moïse* (2001).

Cette organisation chronologique et thématique nous a été inspirée principalement par les démarches littéraires de la sociocritique et de la sociologie de la littérature, dont le principe commun est la comparaison du contexte littéraire avec le contexte réel et historique de l'écriture, afin de saisir le vrai sens de ses représentations. Ceci dit, la sociologie de la littérature et la sociocritique représentent nos principaux outils d'analyse.

Concernant la raison thématique de notre choix du corpus, elle est relative aux thèmes du fanatisme et de l'intégrisme, qui, de texte en texte, s'éclaire davantage, à partir de la genèse et de la naissance des idéologies extrémistes jusqu'aux conséquences de la propagation des phénomènes intégristes en Algérie et dans le monde. En passant par les raisons des influences idéologiques provenant de l'Orient, notamment les pays qui ont souffert des idéologies extrémistes, tels que l'Iran et l'Afghanistan.

Afin de mettre en valeur notre ordre chronologique et thématique, nous avons subdivisé notre travail en deux parties équilibrées, qui se composent de trois chapitres chacune.

Nous avons intitulé notre première partie de travail : « *Fictions algériennes, une certaine histoire de l'Orient* », d'abord, parce que le référent historique chez Habib Tengour, qu'il soit représentant d'un cadre historique étranger ou même algérien, se réfère souvent aux cadres et contextes orientaux, mais dont les sens sous-jacents renvoient souvent aux intrigues historiques algériennes au final.

Pour révéler ces sens, à la fois réels et poétiques, nous avons d'abord, effectué dans les trois chapitres de la première partie, une analyse du contenu historique de chaque texte séparément, afin d'étudier la manière avec laquelle les éléments historiques sont représentés, dans les fictions littéraires qui les accompagnent.

Nous nous sommes appuyé pour cela, entre autres, sur les concepts de la théorie du reflet de Lucien Goldman, en plus de la théorie de la vision du monde et du projet idéologique de George Lukacs. Ainsi que le concept des étapes de la reconfiguration littéraire de Paul Ricœur « les mimésis » et les théories de la représentation sémantique du référent réel de Pierre Zima.

À la lumière de nos analyses dans cette partie, nous avons pu dégager, dans un premier lieu, des résultats communs qui concernent l'écriture littéraire de Habib Tengour, dans les trois textes de notre corpus. Cette partie nous a permet de confirmer en effet notre hypothèse de départ, sur le caractère fictif des textes historiques de Habib Tengour. D'après l'auteur, écrire sur l'histoire ne doit pas faire de l'écrivain un historien ni faire du texte littéraire un document historique, si non où se situe donc, la valeur de l'œuvre si elle perd ses caractéristiques purement littéraires.

Tengour n'écrit donc pas des romans historiques, mais il crée des récits fictifs à partir des éléments historiques réels, ce qui stimule la présence d'autres fonds narratifs plus actuels, qui représentent souvent l'Algérie et ses traces référentielles, plus ou moins récentes.

En outre, l'écriture littéraire de Tengour accompagne et suit l'actualité algérienne et universelle de plus près, en traitant des sujets actuels urgents (telle que le terrorisme), sans pour autant se laisser classer dans la catégorie des écrivains d'urgence, même lorsque l'un de ses textes coïncide, comme par hasard avec des faits universaux bouleversants. Tel que *Le Poisson de Moïse*, qui a été publié à tout juste deux mois, après les attentats des tours jumelles de New York, alors que son sujet traite effectivement du terrorisme, comme thème littéraire.

Ce qui distingue l'écriture de Habib Tengour, concernant la représentation des faits historiques, sont d'abord les alibis de l'Histoire qu'il emprunte au passé, et aussi le fait que ses textes, préservent toujours l'essence poétique de l'écrivain, qui impose, d'ailleurs, un certain équilibre entre l'aspect documentaire et la littérarité des œuvres.

Notre analyse dans cette partie, nous a aussi révélé certaines récurrences thématiques qui se reproduisent sans cesse, d'un texte à un autre. À l'exemple du sujet même de l'Histoire, qui représente un élément central dans les trois récits. En effet les personnages principaux, à la fois fictifs et référentiels expriment dans les trois textes plusieurs points de vue sur l'Histoire et son importance dans la vie, et surtout sur l'Histoire comme support de leçons pédagogiques et exemple de la reproduction des mêmes scénarios de la vie humaine, concernant la gloire et l'effondrement des civilisations.

Mais le résultat le plus important qui découle fructueusement de l'analyse de cette partie est l'évolution thématique du sujet du fanatisme et de l'intégrisme qui se présente, la première fois dans *Le Vieux de la montagne*, en tant germes de pensée islamiste extrémiste incarnée dans le célèbre exemple de la secte des Assassins.

Les Assassins et leur Imam sont en effet, un légendaire arrière-plan historique qui représente dans le récit une couverture narrative au cadre spatiotemporel algérien et c'est aussi une sorte de doublure fictive de l'intrigue principale du récit. Dans l'Algérie de la fin des années soixante-dix et le début des années quatre-vingt, il était question d'une montée fanatique, implicitement répandue dans la société afin d'éliminer le système politique qui régnait à l'époque.

À l'image de cela, le récit de Tengour représente indirectement une guerre sous-jacente entre une certaine pensée archaïque et extrémiste importée de l'Orient et le système politique algérien unique, dominant de l'après-indépendance, et il montre comment entrel'un et l'autre, le libre penseur s'égare davantage.

Ensuite, dans *Sultan Galièv*, il est question d'une autre influence idéologique, concernant l'impact de la pensée communiste et marxiste en Algérie. Dans la période des années soixante-dix/quatre-vingt, le socialisme communiste commençait à devenir un courant idéologique très répandu dans les milieux des intellectuels algériens. Cependant, ses concepts et ses principes étaient en contradiction avec les préceptes de l'islam, ce qui a fait de ses cercles de réflexion des milieux problématiques. Ce courant de pensée était apprécié en Algérie par rapport à ses principes de socialisme et du partage égale des fortunes, mais son image était au même temps assombries par les jugements de certains religieux au nom de l'islam.

Pour évoquer cette question très importante dans l'Algérie post-indépendante, Tengour réactualise l'histoire de Mir Sayed Sultan Galièv, ce «méconnu de l'histoire» que Staline avait éliminé de son parti communiste et fait de lui, l'un de ses redoutables ennemis. Ce récit correspond aux premières années de la naissance et de la propagation du communisme dans le monde, à partir de l'URSS etde la révolution bolechévique.

Enfin, le dernier texte de notre corpus se démarque des deux premiers par sastructureromanesque et son fond historique récent. Il s'agit d'un cadre réel qui représente la guerre de l'Afghanistan de 1979, à travers le parcours exceptionnel d'ungroupe de jeunes algériens, en délire existentiel.

Ce roman publié en l'an 2001, explique autrement le phénomène de l'intégrisme en Algérie, à travers une plongée exceptionnelle dans la psychologie intime des personnages intégristes, appelés à l'époque « les algériens afghans », pour désigner ceux qui reviennent de l'Afghanistan. En effet, cette œuvre offre à la littérature algérienne un texte original qui évoque explicitement le phénomène de

l'intégrisme, avec une narration cinématographique, d'où l'originalité de la représentation de cette référence, à la fois complexe et problématique.

Par ailleurs, nous avons confirmé l'hypothèse que l'atmosphère tendue des années 70-80 a motivé Habib Tengour, a créé, notamment dans *Le Poisson de Moïse*, des personnages algériens de toutes les générations, qui sont sceptiques vis-à-vis de leur passé et leur présent et qui sont surtout rêveurs d'un futur meilleurs. Ou en=core, des personnageshistoriques ou fictionnels voyageurs, ayant, assez souvent, comme point de départ oud'arrivée une ville algérienne. Tel un Ulysse éternellement en déplacement ou un Syndbad marin, assoiffé de découverte.

Et comme résultat général de cette première partie, nous concluons que la couverture « historico-mythologique », empruntant l'expression de la critique allemande Régina Keil-Segawe, concerne justement le référent historique qui évolue principalement autour du thème de l'intégrisme.

La deuxième partie de notre recherche est intitulée : « *La poétique du référent, formes et figures de la représentation littéraire* ». Les analyses que nous avons effectuées dans ses trois chapitres, relèvent en fait, des exemples concrets à partir des textes de notre corpus pour illustrer les résultats de la partie précédente. Par exemple avec le premier chapitre intitulé *« Fiction algérienne à la preuve de l'Autre »* qui étudie les traces des fictions algériennes dans les récits historiques des œuvres, nous avons pu confirmer notre hypothèse, qu'au cœur de l'écriture littéraire historique de Tengour il y a surtout l'Algérie et ses traces, même quand il s'agit de référents historiques étrangers de « l'Autre ».

Dans le deuxième chapitre de cette première partie nous avons découvert différentes formes et stratégies de représentation explicite et implicite de tout le fond sociohistorique algérien del'auteur, tels que le resurgissement et le détournement de l'espace, ou encore l'introduction des situations sociopolitiques algériennes dans le récit à travers la description émotionnelle des atmosphères et des sensations qui régnaient sur les groupes sociaux algériens dans la période des années 80.

Le deuxième chapitre intitulé *« Stratégie littéraire et écriture référentielles »* quant à lui révèle plus concrètement les techniques et les procédés de l'écriture

tengourienne, qui consiste à représenter un contexte par un autre, par allégorie et par allusion. Nous confirmons également dans ce chapitre, la présence des procédés de l'écriture surréaliste et les techniques du réalisme magiquetengourien qu'il élabore grâce à sa singulière sensibilité.

À partir de ce chapitre nous avons pu conclure donc, que l'Histoire pour Tengour est un jeu de représentation littéraire, son insertion dans l'histoire narrative peut créer une fresque de fiction et de réalité, fondée par rapiècement des morceaux de puzzles fragmentés à partir du réel et transformés par la fiction à des exemples reflétant les images de la vie en Algérie, telles qu'elles sont perçues par la vision de l'auteur.

Le dernier chapitre intitulé *« Histoire d'amour et symbolique historique »*, traite à lui seul, un exemple narratif très connotatif et un autre argument de l'usage de la fiction au profit de l'histoire. En effet, les histoires d'amour, que nous y avons étudié montrent comment Habib Tengour se sert des connotations métaphoriques et symboliques pour illustrer les rapports politiques conflictuels, ou pour connoter des situations historiques qui ne sont pas évidentes.

Il s'agit, par exemple de la lutte implicite et sous-jacente pour le pouvoir, tel qu'il est représenté à travers le désir partagé de Badra par les trois personnages rivaux de la Perse médiévale. Ou encore les effets des transgressions politiques dans la vie du personnages historique Mir Sayed Galièv, à travers l'exemple de l'amour interdit de Mania, la femme russe mariée et le héros de l'histoire le tatar Sultan Galièv. Et enfin le conflit idéologique des pensées occidentales et orientales qui se disputent les cerveaux de l'intelligentsia algérienne, dans le tiraillement Orient / Occident à travers les histoires d'amour du héros de *Le Poisson de Moïse*, entre Léa la française et Sadjia l'algérienne.

Ce dernier chapitre nous a permis donc de dégager la valeur symbolique des relations amoureuses des personnages historiques, artistes ou militants dans trois récits de Habib Tengour.

En guise de conclusion générale, nous nous permettons d'exprimer une profonde admiration à l'égard de l'écriture tengourienne, qui nous transporte

réellement avec chaque texte romanesque ou fragments de prose ou un court poème à la découverte d'autres mondes littéraires, historiques, artistiques et autres. Ce qui nous incite incessamment à découvrir d'autre facettes, d'autres sujets et d'autresformesde la riche écriture de l'écrivain algérien et universel Habib Tengour, et ce ne sont pasles pistes de réflexion qui manquent chez lui. Rien qu'avec le sujet du Référent, nous pouvons suggérer maintes problématiques qui étudient les référents religieux, les intertextualités littéraires, les interprétations musicales ou encore les traces de l'oralité maghrébine, qui peuvent ouvrir, d'autres perspectives de recherche dans le futur.

Références bibliographiques

1. Corpus principal :

- TENGOUR Habib. *Le Poisson de Moïse*. Editions EDIF 2000. Paris 2001
- TENGOUR Habib. *Le Vieux de la montagne*. Editions la Différence. Paris. 2008
- TENGOUR Habib. *Sultan Galièv*. Editions Sindbad. Paris. 1983.

2. Autres ouvrages de Tengour :

- TENGOUR Habib . *Le Maître de l'Heure*. Editions La Différence. Paris. 2008.
- TENGOUR Habib. *Gens de Mosta*.Edition. Actes Sud. Sindbad 1997.
- TENGOUR Habib. *L'Epreuve de l'Arc*. Editions Sindbad. Paris. 1990.
- TENGOUR Habib. *Tapapakitaques*. Editions Oswald.Paris. 1976.

3. Références bibliographiques théoriques :

- ALI-KHODJA Mourad (ed.). *Des Apories de l'universalisme aux promesses de l'universel.* Editions Presses de l'Université Laval. 2013.
- BARTHES Roland. Introduction à l'analyse structurale du récit. Document PDF in : https://www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_1966_num_8_1_1113
- BENTENFIF Kheira. *La poétique de l'anti-héros dans la littérature algérienne d'expression française*. Article publié dans la revue Pratique langagières, volume 12, numéro 2 (juin 2021).
- COLLINGTON Tara Leah. Thèse de doctorat en philosophie : *« la corrélation essentielle des rapports spatio-temporels » : la validité heuristique du chronotope de Bakhetine*. Université de Torento.
- COLLOT Michel. Le thème selon la critique thématique. In: Communications, 47, 1988. Variations sur le thème. Pour une thématique. pp. 79-91; doi : https://doi.org/10.3406/comm.1988.1707 https://www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_1988_num_47_1_1707
- DERUELLE Aude. Le cas du personnage historique. Article dans l'année balzacienne. Presse universitaire de France. In : file:///C:/Users/hp/Downloads/BALZ_006_0089.pdf

- DION Robert. Biographie et fiction. Document Pdf. In file:///C:/Users/hp/Downloads/Biographie_et_fiction.pdf.
- DURAND Gilbert. Figures mythiques et visage de l'œuvre, de la mythocritique à la mythanalyse. Editions Dunod. Paris. 1993.
- FÄRNLÖF Hans, Chronotope romanesque et perception du monde, à propos du Tour du monde en quatre-vingts jours, Dans Poétique, numéro 2007/4 (N°152), URL : http:// cairn. Info/ revue-poétique
- GEFEN Alexandre. *Le récit biographique, à la croisée de l'histoire et de la fiction. L'écriture de l'histoire : Histoire et fiction dans les littératures modernes (France, Europe, monde arabe)*. Editions L'Harmattan. Paris. 2005.
- GENETTE Gérard. *Figure III*. Paris, Editions Seuils, 1972.
- GENGEMBRE Gérard. *Le roman historique*, Paris, klincksiek, 2006.
- GOLDMAN Lucien. *Le Dieu caché*. Editions Gallimard. Paris. 1956.
- HEBERT Louis. Le modèle actantiel. In S I G N O in : Algirdas Julien Greimas. Théories sémiotiques appliquées. In signosemio.com
- JOUVE Vincent. *L'effet-personnage dans le roman*. Editions PUF. France.1992.
- LUKACS George. *La théorie du roman*. Editions Gallimard. Paris. 1989.
- MILLY Jean. Poétique des textes. Editions Armand Colin. Paris. 2010 Eveno Patrick, Planchais Jean. La guerre d'Algérie, dossier et témoignage. Editions Laphomic. Alger. 1990
- RUBIN -SULEIMAN Susan. *Le roman à thèse ou l'autorité fictive*. Editions PUF. France. 1983.
- SAPIRO Gisèle, *La sociologie de la littérature*, Paris, Editions la Découverte, 2014.
- ZIMA Pierre. *Pour une sociologie de la littérature*. Editions l'Harmattan. 2000.
- ZIMA. V. Pierre. *Manuel de sociocritique*. Edition l'Harmattan. Paris. 1985.

4. Références bibliographiques sur Tengour Habib :

- ARNAUD Jacqueline. *Les Maghrébins et les surréalistes*. Dans l'ouvrage collectif de Mourad Yelles. *Habib Tengour ou l'ancre et la vague, traverse et détour du texte maghrébin*. Editions Karthala. Paris. 2003.

- CHAULET-ACHOUR Christian. *Alamout, Nishapour, Samarcande*. Dans l'ouvrage collectif Habib Tengour ou l'ancre et la vague, traverse etp) détours du texte maghrébin. Sous la direction de Mourad Yelles. Editions Karthala. Paris. 2003.

- KEIL-SEGAWE Régina. SANSON Hervé (éd). Ouvrage collectif. Les Portes du poème. DJENANE Amina. Le jeu de la citation chez Habib Tengour, traduction du sens et création du rythme. Editions Apic. Alger. 2023

- KEIL-SEGAWE. *L'exil est un fauteuil en simili-cuir*, in : l'ouvrage collectif (éd. Mourad Yelles), Habib Tengour ou l'ancre et la vague, traverse et détour du texte maghrébin. Editions Karthala. Paris. 2003

- KHADDA Naget. *A propos de* Le Vieux de la montagne. Dans l'ouvrage collectif sous la direction de Mourad Yelles. Habib Tengour ou l'ancre et la vague, traverses et détours du texte maghrébin.

- MOUILLAUD-FRAISSE Geneviève, *Le retour du Tatar*. Article publié dans l'ouvrage collectif de : Mourad Yelles, *Habib Tengour ou l'ancre et la vague*, Paris, Editions Karthala, 2003.

- SANSON Hervé. *Entretien avec Habib Tengour, la trace et l'écho : une écriture en chemin*. Edition de Tell. Alger. 2012.
- YELLES Mourad. *Habib Tengour ou l'Arc et la lyre. 2006.*

5. Ouvrages généraux :

- ARKOUN Mohammed. *Lectures du Coran*. Editions Sédia. Alger 2016.

- BARTOL Vladimir. *Alamut,* traduit du Slovène par VINCENOT Claude. Texte français revu par Jean-Pierre Sicre Paris, Editions Phébus, 1998.

- CHEBEL Malek. *Les grandes figures de l'Islam*. Editions Sédia. Alger 2016

- DAUMAS E. *Mœurs et coutumes de l'Algérie*. Editions Sindbad. Paris 1988Fromilhague Catherine, Sancier-Château Anne. Introduction à l'analyse stylistique. Editions Armand Colin. Paris. 2014

- ERGUNER A. K. – T. Dermitsel – R. Arnaldez – C. Antoni – H. Shushud – D. Mortazavi – E. de Vitray-Meyerovitch – M. Random – A. Tadjvid – M. Mokri – I. Melikoff – J. Herbert. (ouvrage collectif). *Le Souffisme. La voix de l'unité, (« doctrine » et « méthode »)*. Editions l'original. Paris. 1980
- FLORIAN Louis. *Glossaire des termes arabes, hébreux, persans et turcs* dans le livre *Incertain Orient, Le Moyen-Orient de 1876 à 1980*. Éditions Presses Universitaires de France. France. 2016.
- IBN ARABI Muhyi-d-din Ibn- 'arabi. *La sagesse des prophètes*. Editions Albin Michel. Paris. 1974
- LEVINA Emmanuel. *Altérité et transcendance*. Editions Fata Morgana. 1995 Benoist Luc. Signa symbole, signe, symbole et mythe

6. Références littéraires :

- ANARGYROS Annie. La mort de Pouchekine. Dans la revue française de psychanalyse. Editions PUF. Document PDF, in : RFP_653_0861.pdf
- Grèce Hebdo. Poésie grecque en français | Miltos Sachtouris, "Les présents". in : https://www.grecehebdo.gr/culture/romans-poesie/2228-po%C3%A9sie-georges-sC3%A9f%C3%A9ris-%E2%80%98%E2%80%99fuite%E2%80%99%E2%80%99

- KATEB Yacine. *Nedjma*. Editions Seuils. Paris. 2004.
- KHAYYAM Omar. *Les Roubaiiates*. Traduits du Persan par J. B. Nicolas. Editions Seghers. Paris. 1965.

- KHAYYAM Omar. *Les Rubayat*. Traduit de persan par E'tessam-Zadeh. Maurice d'Hartoy Éditeur. In : http://louphole.com/khayyam/Les%20Rubayat%20%20Omar%20Khayyam.pdf
- PAZ Octavio. *Pierres de soleil*. In : http://www.barapoemes.net/archives/2016/02/17/33382479.html
- REDOUANE Mohammed. Appulée de Madaure le numide, ce premier romancier de l'humanité. In : https://babzman.com/apulee-de-madaure-le-numide-ce-premier-romancier-de-lhumanite/.
- Biographie d'Octavio Paz. In : https://paris.cervantes.es/fr/bibliotheque/octavio_paz.htm. Consulté le 19/04/2323

7. Références historiques :

- ALEXIVITCH Sveltana. *Les cercueils du Zinc*. Traduit du russe par Wladimir Berlowitch et Bernedette de Crest. Editions Actes Sud. Paris. 2016.
- ASSEM Akram. *Afghanistan, conflit et société*. Editions l'Harmaton, Paris. 2021.
- BEDEÏ Jean-Pierre. Lénine fonde l'Internationale Communiste (Komintern), 2 mars 1919 in : herodote.net. Le Média de l'histoire. in :https://www.histoiredumonde.net/Alamut.html 2 mars 1919 - Lénine fonde l'Internationale Communiste (Komintern) - Herodote.net
- BENINGSEN Alexandre et LEMERCIER-QUELQUEJAY Chantal. Sultan Galièv, le père de la révolution tiers-mondiste. Editions Fayard. Paris. 1986.
- BOBIN Frédéric. Burhanuddin Rabbani, ancien président de l'Afghanistan. Théologien devenu chef d'Etat (1992-1996). Publié le 04 octobre 2011. https://www.lemonde.fr/disparitions/article/2011/10/04/burhanuddin-rabbani-ancien-president-de-l-afghanistan_1581999_3382.html
- BURGAT François. *Comprendre l'islam politique, une trajectoire de recherche sur l'altérité islamiste (1973-2016)*. Editions Hibr. Algérie. 2017.
- DAFTARY Farhad, *Les Ismaéliens. Histoire et traditions d'une communauté*

musulmane, traduit de l'anglais par Zarien Rajan-Badoulary, préface de Mohammed Amir-Moezzi Paris, Fayard, 1998.

- DAFTARY Farhad. *Légende des Assassins, Mythes sur les ismaéliens*, France, Editions Vrin- Etudes musulmans, 2007.
- DORRONSORO Gilles. *La révolution afghane des communistes au tâlebân*. Editions Karthala. Paris. 2000.
- FLEURY Cynthia. *Le jihad : de l'exil occidental à l'Orient*. Document PDF. In : file:///C:/Users/hp/Downloads/CITE_014_0061.pdf
- FLEURY Cynthia. *Le jihad : de l'exil occidental à l'Orient*. Document PDF. In : file:///C:/Users/hp/Downloads/CITE_014_0061.pdf
- France 24. *Afghanistan: retour de Gulbuddin Hekmatyar, le "Boucher de Kaboul"*. In : https://www.france24.com/fr/20170504-afghanistan-retour-polemique-afghan-gulbuddin-hekmatyar-boucher-kaboul-crimes
- GILLES Rossignol, DUPAIGNE Bernard. *Carrefour Afghan*. Editions Folio. Paris. 2002. p 12
- HALLEZ Xavier. Mirsaid Sultan-Galiev, Essai autobiographique " Qui suis-je? " : lettre aux membres de la Commission centrale de contrôle avec copie à I. V. Staline et L. D. Trotsky (23/05/1923). Slovo, Presses de l'INALCO, 2017, Le discours autobiographique à l'épreuve des pouvoirs Europe - Russie- Eurasie, 47. ffhal-01502355.
- JAMBET Christian, *La grande résurrection d'Alamut, les formes de la liberté dans le shi'isme ismaelien*, France, Editions Verdier, 1990.
- JAMBET Christian, préface du livre de DAFTARY Farhad, *Légendes des Assassins, Mythes sur les Ismaéliens*. Librairie philosophique Vrin. France. 2007
- JUVAÏNI Ata Malek, Alamout la forteresse de la terrible secte chiite ismaélienne des Assassin. Article publié dans la revue Histoire et civilisation. Le 11 septembre 2014. L'article évoque, le récit de la démolition de la forteresse, par l'historien de l'armée Mongols. URL : https://histoireislamique.wordpress.com/2014/09/11/alamut-la-forteresse-de-la-terrible-secte-chiite-ismaeliene-des-assassins-par-juvaini/

- LANSLOR Tobias, BROWNSTOK Willem, BAKERS Martin, Histoire du communisme et du marxisme-léninisme: Des débuts au déclin : URL :https://books.google.dz/books?id=2x8rEAAAQBAJ&printsec=frontcover&dq=communisme+et+marxisme&hl=fr&sa=X&redir_esc=y#v=onepage&q=communisme%20et%20marxisme&f=false.
- MALEK Rhéda. Une expérience cruciale à méditer : le terrorisme islamique en Algérie. Article parue dans la revue Recherches Internationales. 2003. In : Une expérience cruciale à méditer : le terrorisme islamiste en Algérie (persee.fr),
- MALEY William. Afghanistan : éclairage historique et géographique. In : http : international-review.icrc.org/sites/default/files/irrc-880-maley-fre.pdf
- MARX et ENGELS. *Manifeste du Parti communiste*. Editions Flammarion Le monde. Paris. 2010.
- MARX Karl. Œuvres choisies 2. Editions Gallimard. Paris. 1966.
- MARX Karl. *Un chapitre inédit du Capital*. Traduction et présentation de
- MORABIA Alfred. LEWIS B., Les Assassins. Terrorisme et politique dans l'Islam médiéval, traduit de l'anglais par A. Pélissier, présentation de M. Rodinson. In: Revue de l'histoire des religions, tome 202, n°2, 1985. pp. 198-199. In www.persee.fr/doc/rhr_0035-1423_1985_num_202_2_2769 Le livre d'origine est intitulé The Assassins, the radical sect in islam, publié en 1967 à Londre.
- MOURGUE Alain, Hassan Ibn as-Sabbah et la secte des Assassins d'Alamout, Ebook, 2006. In https://archive.org/stream/hassan_201701/hassan_djvu.txt
- NIZAM AL-MULK. *Siasset Namèh, traité du gouvernement*, composé pour le Malik Shah. Traduit par Charles SCHEFER. Editions Ernest le Roux. Paris. 1893. URL : http://remacle.org/bloodwolf/arabe/nizam/siasset.htm
- OLIVIER Thomas. Massoud, et après ?. Article publié dans mensuel 494, daté avril 2022 - 291 mots. In : https://www.lhistoire.fr/cin%C3%A9ma/massoud-et-apr%C3%A8s

- OUKACI Faiçal. Oued Souf et ses algériens afghans. Article de presse, publié dans le quotidien de l'Expression. Le 26-12-2001. In : L'Expression: Nationale - L'encombrant héritage de Tayeb El-Afghani (lexpressiondz.com)
- POLO Marco (1254-1324), Livre des merveilles. (Manuscrit scanné) in : htmhttps://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b52000858n/f9.planchecontact
- RENAULT Mathieu, *L'idée du communisme musulman : à propos de Mirsaid Sultan Galiev (1892-1940)*, URL : http://revueperiode.net/lidee-du-communisme-musulman-a-propos-de-mirsaid-sultan-galiev-1892-1940/.
- ROY Olivier. *De la stabilité de l'Etat en Afghanistan*. Dans Annales. Histoire, sciences sociales. 2004/05 (59 éme année) ANNA_595_1183 (1).pdf
- SAGHI Omar. Oussama Ben Laden, une icône tribunitienne. Dans al Qaiida dans le texte. PUF. Paris. 2005.
- SAHBJAM Freidoune, *Le Vieux de la montagne*, Paris, Editions Grasset, 1995.
- SELLIER Jean, SELLIER André. *Atlas des peuples d'orient, Moyen-Orient, Caucase, Asie centrale*, Paris, Editions la Découverte, 1993, p.117.
  TOUALBI-THAALIBI Nourreddine. L'identité au maghreb, l'errance.Casbah editions. Alger. 2016
- TROTSKY. *Littérature et révolution*. Traduit du russe par Pierre Frank,Claude Ligny et Jean-Jacques Marie. Union générale d'Editions. Paris. 1964 Marx et Engels, Manifeste du Parti communiste. Collection Les livres qui ontchangé le monde. Edition Le Monde Flammarion. Paris. 2010
- UHLIG Marion. *Le Vieux de la montagne, ou les vertus du contre-exemple : Le Roman des Sept Sages, Barlaam et Josaphat, le Décaméron*. « French studies: A quarterly, vol. 70 no. 4, 2016, pp. 489-502. Project MUSE, muse.jhu.edu/article/633526
- WLAPURGER Anne. Théoriser le pouvoir : le Traité de gouvernement (Siyàsat Nameh) de Nizam al-Mulk (1091) publié en 2014 dans le site Les clés du Moyen- Orient.
- L'Institut Marx-Engels par "LB" in :

https://www.marxists.org/archive/riazanov/bio/bio02.

- SAMARAN Charles. *L'Histoire et ses méthodes.* Editions Gallimard. 1800. In :

  https://www.cairn.info/l-histoire-et-ses-methodes--9782070104093-page-677.htm

- Définition historicisme in : https://www.cnrtl.fr/definition/historicisme#:~:text=masc.-HISTORICISME%2C%20subst.,certains%20aspects%20du%20devenir%20humain.

Annexes

Annexe 01 : entretien réalisé par Amina Djenane avec Habib Tengour, Publié dans la revue algérienne des Lettres, URL :
https:// www.asjp.cerist.dz/en/article/219581

Revue algérienne des lettres Issn 2602-621X | Eissn 2661-7447
Volume 7, N°1 | 2023 pages 331-341

Date de soumission : 11/03/2022 | Date d'acceptation : 02/04/2023 | Date de publication : 29/04/2023

Entretien avec l'écrivain algérien Habib Tengour

« L'écriture est un devoir de témoignage et j'aime subvertir l'hagiographie dans mes textes »

An Interview with the algerian writer Habib Tengour

"Writing is a duty of testimony and I like to subvert hagiography in my texts"

Amina DJENANE[1]
Université Frères Mentouri Constantine 1 | Algérie
djenane.mina@yahoo.com

Résumé : *Du haut de ses soixante-quinze ans de vie, dont il a consacré plus de quarante ans à l'écriture et à la création littéraire, le grand écrivain algérien Habib Tengour nous livre dans cet entretien quelques clés de ses riches textes protéiformes. Cette interview célèbre le couronnement de l'œuvre poétique de Tengour par le prestigieux prix européen Benjamin Fondane et la parution de l'ouvrage collectif « les portes du poème qui rend hommage à l'écrivain artiste et à sa plume singulière.*

Mots-clés : *Habib Tengour, écriture littéraire, devoir de témoignage, hagiographie, poésie.*

Abstract: From the height of his seventy-five years of life, of which he devoted more than forty years to writing and literary creation, the great algerian writer Habib Tengour gives us in this interview some keys of his rich protean texts. This interview celebrates the crowning of Tengour's poetic work by the prestigious European Benjamin Fondane Prize and the publication of the collective work *"Les portes du Poème"* which pays tribute to the artist writer and his unique pen.
Keywords: Habib Tengour, literary writing, duty of testimony, hagiography, poetry.

[1] Auteur correspondant : AMINA DJENANE | djenane.mina@yahoo.com

AMINA DJENANE



L'écrivain algérien Habib Tengour nous offre l'opportunité de découvrir sa généreuse personne et d'approcher, plus pertinemment, son œuvre littéraire si riche. Cet entretien réalisé à l'aube de ses soixante-quinze ans, ne cherche nullement à présenter le grand poète et écrivain qu'il est mais aspire plutôt à montrer la beauté de son verbe et les circonstances de sa vie studieuse et laborieuse. Pour répondre à nos interrogations sur la genèse de ses textes, Habib Tengour se plonge dans ses souvenirs lointains, remontant par sa fertile mémoire, à ses premières lectures, depuis l'enfance jusqu'aux publications successives de ses textes protéiformes, variant entre poésie et prose poétique. Nous évoquerons également dans cette interview ses nombreux prix littéraires, principalement décrochés pour son œuvre poétique, dont le tout dernier fut le prix de Benjamain Fondane, obtenu en octobre 2022. À la fin de notre échange littéraire, l'auteur de *Gens de Mosta*, n'omet pas de parler des écrivains et des artistes qui ont contribué, de près ou de loin, à l'enrichissement de son imaginaire fécond, notamment de ses singulières amitiés avec l'écrivain Mohamed Dib et avec l'artiste Mohamed Khadda.

— ***Amina DJENANE : Cher Habib Tengour, nous vous remercions d'avoir accepter de nous accorder cet entretien, c'est toujours un grand honneur et un plaisir inégalable de vous parler. Vous venez de décrocher le prix littéraire Benjamin Fondane, toutes nos félicitations. Que représente pour vous ce décernement poétique, ajouté aux nombreux prix qui distinguent votre œuvre littéraire ?***

Habib Tengour : Merci à vous. Évidemment, je suis très content de recevoir ce prix important à Paris. Benjamin Fondane est un écrivain roumain, qui a écrit dans sa langue maternelle roumaine, puis en langue française. Ce prix qui porte son nom honore des auteurs non français d'expression française, pour l'ensemble de leurs œuvres poétiques et littéraires.

— ***Amina DJENANE : Votre œuvre traduite dans plusieurs langues est reconnue et valorisée partout dans le monde. A notre grand regret, nous remarquons que vous n'êtes pas très présent sur la scène littéraire algérienne et dans les milieux universitaires et intellectuels algériens. Bien que vos livres soient maintenant de plus en plus accessibles en Algérie, grâce aux dernières publications et rééditions de vos textes chez les Éditions Apic. Comment expliquez-vous cela ?***

— **Habib Tengour** - Les auteurs les plus présents dans la scène littéraire algérienne, y compris dans les milieux universitaires, sont ceux qui sont très médiatisés en France. En ce qui me concerne, ni mon orientation politique, ni mes thématiques, ni mon style d'écriture ne correspondent à leurs attentes littéraires. Cependant, dans la période des années 80, j'étais un auteur très lu et les premières éditions de mes livres *Le Vieux de la montagne*, *Sultan Galiëv* et *L'arc et la Cicatrice* étaient disponibles pratiquement dans toutes les librairies de l'Algérie. Après, avec la disparition de la maison d'édition Sindbad et de la

SNED, il y a eu une rupture de stock de mes livres. Mais à cette époque, on a aussi publié des articles dans des journaux et des revues en Algérie qui parlaient de mes premiers textes. Les autres livres publiés en France ne se vendaient pas ici. Maintenant, ils devraient être disponibles dans les librairies du pays, depuis que j'ai recommencé à publier en Algérie, chez les Éditions Apic.

– Amina DJENANE : Votre œuvre littéraire témoigne poétiquement de l'histoire de l'Algérie, en retraçant, notamment à travers la prose, toutes ses phases décisives depuis la période des années soixante-dix, jusqu'à nos jours. Malgré cela, on vous qualifie d'« auteur difficile » , est-ce à cause de votre style qui utilise simultanément la démarche documentaire et la manière poétique, ou à cause de la nature inclassable de votre œuvre protéiforme, si riche et hybride ?

– **Habib Tengour** - Écoutez, je ne saurais pas vous dire quelle est la raison. Moi je pense que mon écriture est simple, ma prose est certes poétique, mais cela fait partie de mon écriture littéraire. D'ailleurs, quand on m'invite un peu partout dans le monde pour des lectures publiques, les gens comprennent sans souci mes textes. J'imagine que le problème se poserait au niveau de ceux qui veulent faire des recherches littéraires approfondies sur mes textes. À ce moment-là, on peut se rendre compte que le sens n'est pas aussi évident et que ça nécessite plusieurs lectures attentives et approfondies pour saisir la signification de certains détails et toucher l'âme du texte.

– Amina DJENANE : Vous ne pensez pas que c'est justement, votre démarche et votre style poétique qui donne à votre écriture un aspect complexe et intrigant ?

– **Habib Tengour :** Non, parce que l'aspect poétique est d'une grande importance dans un texte littéraire, c'est d'ailleurs ce qui fait sa littérarité. Une grande œuvre doit offrir à chaque lecture un nouveau sens et déclencher de fortes émotions, grâce à sa poétique. En littérature, l'écriture n'est pas censée être évidente, elle exprime plutôt, la vision du monde de l'auteur à travers un code et un style singulier. L'écrivain est libre de jouer avec ses métaphores comme il le sens et c'est au lecteur d'interpréter le reste.

– Amina DJENANE : Ce qui n'est pas évident chez vous, c'est justement le jeu des cadres spatiotemporels et les parallélismes paralysants que vous faites entre vos ailleurs narratifs et le contexte réel de réception. Comment comprendre que vous parlez de l'Algérie quand vous mettez en avant-plan, l'espace-temps oriental, par exemple ?

– **Habib Tengour** : Peut-être, oui, mais c'est au lecteur de retrouver ses repères dans le texte. Quand on lit attentivement on peut comprendre quand même, qu'il s'agit de l'Algérie. Mes récits qui mettent en avant des ailleurs révélateurs, contiennent en réalité plusieurs signes et inds permettant de voir le cadre narratif visé. Dans *Le Vieux de la montagne* et *Sultan Galiév*, par exemple, je révèle des traces qui renvoient au contexte algérien, mais qui n'apparaissent évidemment pas, au premier niveau de la lecture.

AMINA DJENANE

Amina DJENANE – Lors de votre dernière visite à Mostaganem, vous étiez invité par l'association culturelle Botschaft. Parlez-nous de votre débat littéraire avec les lecteurs de votre ville natale.

Habib Tengour – En réalité tout a eu lieu par hasard, avant mon arrivée à Mosta, un jeune écrivain de la ville a découvert *Le Maître de l'heure* et a décidé d'en parler dans le club littéraire de cette association. Puis, c'était un ami à moi, qui nous a mis en contact, on m'a invité et j'ai accepté pour encourager le travail de ces jeunes qui cherchent à promouvoir la littérature, l'art et la culture dans la ville. Cet après-midi littéraire était aussi, une occasion pour moi de rencontrer les amoureux des lettres et des arts mostaganmois, autour d'un convivial débat.

Amina DJENANE – Vous avez parlé durant cette rencontre de vos relations avec les écrivains de votre génération. Y a-t-il, d'après vous, une éthique à respecter ? Quelles sont vos relations les plus importantes dans le milieu littéraire et artistique ?

Habib Tengour – Dans ma génération, quand un jeune écrivain publiait un livre, il envoyait un exemplaire à ses aînés pour nouer des relations avec eux et se faire connaître dans le milieu littéraire. C'étaient toujours les jeunes auteurs qui faisaient le premier pas, chose qui n'existe malheureusement plus maintenant. Concernant les jeunes auteurs d'aujourd'hui, je préfère attendre qu'un auteur ait publié plusieurs livres pour pouvoir apprécier son écriture et porter un jugement.
À propos de mes nombreuses relations dans le milieu littéraire et artistique, en Algérie, j'avais des amitiés avec beaucoup de poètes et romanciers, tels que Tahar Djaout, Youcef Sebti, Rachid Mimouni, Arezki Mètref, etc. Dans le théâtre, je fréquentais aussi Abdelkader Alloula et Abderrahmane Kaki, qui était l'un des piliers du théâtre à Mostaganem, en plus des artistes peintres de la ville, Mohammed Khadda et Abdallah Benanteur, qui étaient des amis à mon père et nous étions tellement proches que je les considérais comme mes parrains. En France, c'était surtout des poètes, tel que Pierre Oster, un grand poète que j'apprécie et qui appréciait aussi mon travail, Michel Deguy et Frédéric Jacques Temple, que j'ai publiés dans la collection *Poèmes du monde* que je dirige. Je rencontrais souvent Abdelwahab Meddeb, Assia Djebar, Abdelatif Laabi, Tahar Benjelloun...Enfin, je dois aussi citer la belle amitié qui me lie depuis les années quatre-vingt, avec le poète arabe contemporain Adonis. Et bien sûr, mon lien très étroit avec Malek Alloula, Nourredine Saadi, Nabile Farès et Mohammed Dib. Kateb, je l'ai bien connu aussi grâce à Jacqueline Arnaud qui me l'avait présenté en 1979.

Amina DJENANE – Votre relation avec Mohammed Dib était si particulière. Parlez-nous de vos rapports littéraires et humains.

Habib Tengour – Ma relation avec Mohamed Dib a commencé quand j'avais publié *Le Vieux de la montagne*, chez le même éditeur que lui, Sindbad. Je lui avais envoyé un exemplaire et il m'a répondu avec une belle lettre et on est restés, depuis, de très bons amis, jusqu'à sa mort. Mohammed Dib est un grand écrivain algérien, dont on ne connaît malheureusement, qu'une toute petite partie de son œuvre, notamment sa première trilogie *L'Algerie*. Mais les romans et les poèmes publiés tardivement ne sont pas très connus. Telle que son œuvre de la période nordique que j'ai présenté, il y a cinq ou six ans, au centre national des études archéologiques et anthropologiques à Alger, dans une

rencontre organisée avec l'ambassade de la Finlande. J'ai aussi présenté les dernières rééditions de certains de ses textes, tel que son roman *Le désert sans détour* publié chez Apic, en montrant la genèse et les étapes de son écriture, à la lumière de ses archives à la bibliothèque nationale de France, car il est nécessaire, à mon sens, qu'un texte littéraire, appartenant à un grand écrivain classique, soit accompagné, dans sa réédition, d'une bonne présentation et de notes de lecture montrant sa valeur. J'animerai aussi, prochainement, une rencontre sur lui à la médiathèque de la ville de Villefranche sur-Saône, organisée par la médiathèque de la ville et l'association « coup de soleil », à l'occasion de son centenaire, qu'on célèbre tardivement à cause de la pandémie.

Amina DJENANE - Revenons un peu à votre enfance. Vous avez déclaré dans un entretien que vous vous êtes senti forcé d'écrire pour rendre hommage à votre père. Qui était votre père ? Et que représente son souvenir « militant » pour vous ?

Habib Tengour - Mon père était un militant nationaliste, il a commencé à militer dès l'âge de 18 ans dans le PPA MTLD, il a été responsable de l'OS pour la région de Mostaganem. Il est allé en prison et a été torturé, mais personne n'a été arrêté à cause de lui, d'après les témoignages de ses amis. En France aussi, il a poursuivi discrètement son militantisme. Mais à l'indépendance, il a préféré se tenir à l'écart de la politique. Enfant, je ne me souviens pas du tout que j'aie vu mon père, ne serait-ce qu'une fois, en dehors de la prison en Algérie. Pourtant, personne n'en parle ni dans le pays, ni même pas dans la ville où il a milité. C'est pour ça que j'ai décidé d'écrire pour lui rendre hommage et témoigner de cette période de l'histoire de l'Algérie. Pour moi, l'écriture est aussi un devoir de mémoire.

Amina DJENANE - En l'absence de votre père, c'était votre grand-père qui s'est occupé de votre éducation quand vous étiez enfant. Qui est cet homme marquant qu'on retrouve souvent dans vos récits ?

Habib Tengour - C'est mon grand-père paternel. Il jouait un double rôle dans ma vie, celui du père et celui du grand-père, en comblant à sa façon, l'absence de mon père. Il était un excellent conteur qui me racontait affectueusement beaucoup d'histoires, des *Milles et une nuit*, des épopées arabes comme celle de Malîf Seif Ibn Dounyazad, d'Antar Ibn Chaddad et autres. Tous les soirs, j'avais droit à un petit bout d'histoire que je racontais à mes copains le lendemain. Ses récits étaient un élément important qui m'a initié à la culture orale populaire, en plus de l'ambiance des Meddahs de la ville de Mostaganem, comme les poèmes de Sidi Lakhdar Ben Khlouf et Bentobji et aussi le chant Bédoui de Cheikh Hamada et autres. J'évoque effectivement, mon grand-père assez souvent dans mes textes notamment dans *Gens de Mosta*, dans ce texte, tout ce que je raconte à propos du personnage du grand-père, je l'ai vraiment vécu !

Amina DJENANE - En effet, Gens de Mosta est un texte très nostalgique ; on y reconnait beaucoup de traces autobiographiques, notamment dans les nouvelles qui racontent vos souvenirs.

Habib Tengour - Oui, dans ce texte je suis très fidèle à mon contexte social, surtout à mes souvenirs dans la ville de Mostaganem. Pratiquement, toutes les nouvelles de ce livre sont des histoires réelles ou fortement inspirés de la réalité. La nouvelle *Régime*, par exemple

raconte l'histoire d'une femme qui avait maigrie d'une manière spectaculaire alors qu'elle mangeait très bien, à cause de sa forte peur durant les événements d'octobre 1988. Ou encore celle de *Nécrologie*, qui raconte l'histoire d'un homme vivant qui entend la nouvelle de sa mort et sa rencontre avec Kateb Yacine aussi était vraie, tout ça m'a été raconté.

Amina DJENANE - D'autres nouvelles de fiction par contre contiennent beaucoup d'humour, celle de* Le roi d'Allemagne *par exemple. Est-elle inspirée d'un fait réel ?

Habib Tengour - Non, j'ai tout imaginé dans ce texte, mais à partir d'éléments vrais. J'ai assisté une fois en Allemagne à une fête insolite, il s'agit d'un jeu dont le gagnant sera nommé le Roi. Alors j'ai imaginé un copain qui viendrait me rendre visite de Mostaganem, il assisterait à la fête en faisant le fanfaron et il gagnerait, en ignorant que c'est au « Roi » de tout payer. C'est une anecdote réelle qui m'a inspiré l'idée du texte. En tant qu'écrivain, c'était pour moi, un jeu avec la littérature exotique européenne d'Alphonse Daudet ou Guy de Maupassant. Dans la littérature exotique, on utilise des mots arabes transcrits, mais moi j'ai inversé la règle en utilisant des mots allemands.

Amina DJENANE - Vos lecteurs sont habitués à voir des modifications dans les rééditions de vos textes. Que contient la nouvelle version de* Gens de Mosta, *publié récemment chez Apic ?

Habib Tengour - Ah oui, j'aime retravailler mes textes à chaque fois. Dans la deuxième édition de *Gens de Mosta* j'ai rajouté quelques poèmes. Un de Réva Rémy qui était l'une des poétesses de Mostaganem, que la maîtresse fait étudier aux élèves à l'école primaire, dans l'une des nouvelles. En plus d'un poème inédit de Kateb, que j'ai intégré dans la nouvelle de *Nécrologie*. J'ai inclus aussi une présentation de trois ou de quatre pages, qui expliquent comment j'ai travaillé ce texte et comment je l'ai repris quand j'étais en Allemagne.

Amina DJENANE - Chacun de vos textes possède une genèse particulière, une histoire et un destin. Nous aimerions savoir à partir de quelles subtiles nuances du surréalisme maghrébin vous avez écrit* L'Épreuve de l'Arc *?

Habib Tengour - *L'Épreuve de l'Arc* est né après *Tapapakitaques*, *Sultan Galiév* et *Le Vieux de la montagne*, trois textes que Jacqueline Arnaud considérait comme une trilogique, puisque qu'il s'agit dans leurs récits de quêtes identitaires et de questionnement sur le devenir et l'avenir de l'Algérie. Ces premiers livres s'interrogent sur les composants de l'identité algérienne, à travers le mouvement ouvrier, le socialisme, l'islam, les influences de l'Orient et de l'Occident etc. Ensuite, j'ai eu l'idée d'en faire une tétralogie, en rajoutant un autre texte, toujours centrée sur l'Algérie. Et juste après la publication de *Sultan Galiév* en 1985, j'ai commencé à travailler sur *L'Épreuve de l'arc*, à partir des esquisses que j'avais tracées dès 1984. Mais dans ce récit qui donne un effet de miroir avec *Tapapakitaques*, j'ai déplacé mes personnages étudiants qui s'ennuyaient à Paris vers Alger.

Amina DJENANE - Et pourquoi avez-vous choisi des personnages étudiants ? Parce que vous enseigniez à l'époque à l'Université ?

Habib Tengour - D'abord, parce que les étudiants ne sont pas encore achevés, ils sont curieux de tout. Mais c'est surtout parce que dans *Tapapakitaques*, les personnages étaient aussi des étudiants. Mais au lieu qu'ils découvrent le monde à partir de la ville de Paris, dans *L'Epreuve de l'arc* je fais venir des étudiants algériens qui vivent des expériences de tout genre et rêvent de partir. Dans ce texte, ils étaient les personnages idéaux qui permettent d'illustrer le rêve du voyage vers les pays nordiques et au même temps ça m'a permis de décrire Alger des années quatre-vingts à travers leurs ballades et leurs égarements sans logement fixe.

Amina DJENANE - Que représente l'espace d'Alger dans le récit de* L'Epreuve de l'Arc *?

Habib Tengour - A travers ce texte, je voulais rendre hommage à la ville d'Alger, parce que je me suis rendu compte qu'Alger, qui était très présente dans le chant chaâbi et que toute la poésie populaire chantait admirablement, était quasi-inexistante dans les œuvres des romanciers algériens. Chez Dib c'est Tlemcen ou Paris, chez Kateb c'est Constantine ou Annaba et pour Mammeri et Feraoun c'est la Kabylie. Alors que dans la littérature française c'est Paris, qui est la plus représentée, surtout chez les surréalistes qui vont la sillonner sous toutes les coutures. Je voulais donc, faire de même pour Alger et la prendre comme espace central dans *L'Épreuve de l'Arc*. Mais en réalité, derrière les descriptions d'Alger, c'est plutôt Paris que je vise.

Amina DJENANE - Les femmes sont peu nombreuses dans vos récits, mais elles ont plusieurs symboliques dans le texte. Nous parlons par exemple de Badra du* Vieux de la montagne, *de la mère du personnage principal du* Poisson de Moïse *et de ses deux bien-aimées, de Mania et l'amour interdit dans Sultan Galiév et aussi de certaines figures féminines marquantes dans* Gens de Mosta. *Que représentent ces femmes par rapport à vos histoires de guerre et de révolution ?

Habib Tengour - C'est au lecteur d'interpréter la symbolique de tel ou tel personnage dans mes textes, mais je crois que dans l'ensemble, elle représente la vie. Pour Badra par exemple, beaucoup m'ont dit que son histoire d'amour éclatée entre les trois principaux protagonistes du texte est inspirée de *Nedjma* de Kateb Yacine, alors que j'ai lu *Nedjma* très tardivement, des années après la publication de *Le Vieux de la montagne*. Badra peut représenter l'idéal de chacun des personnages et incarne leurs différentes visions. Dans *Le Poisson de Moïse*, c'est vrai que les deux femmes amoureuses de Mourad, la française et l'algérienne, représentent chacune sa position par rapport aux deux mondes entre lesquels il essaye de se retrouver, l'Orient et l'Occident. A travers ses deux figures féminines, le texte exprime aussi l'ambivalence de l'esprit du personnage et ses sentiments paradoxaux, même à l'égard de sa courageuse mère venue, du pays le chercher en Afghanistan et qui représente en fait, une image, qui m'a été inspirée du réel. Dans *Sultan Galiév*, l'histoire d'amour avec Mania est purement fictionnelle. Elle peut se lire de différentes manières, comme une union tataro-russe impossible, ou l'avortement d'un rêve improbable, chacun est libre d'interpréter le sens de mes personnages féminins selon ses lectures.

AMINA DJENANE

Amina DJENANE - Dans votre écriture, il existe une certaine pratique littéraire qui consiste à reprendre des scènes ou des personnages de vos anciens textes, dans les nouveaux. Ce qui fait que vos histoires résonnent en écho les uns aux autres. Par exemple dans L'Épreuve de l'Arc, ***vous citez le héros que nous retrouvons plus tard dans*** Le Maître de l'heure. ***Parlez-nous de ce phénomène de « réécriture de soi ».***

Habib Tengour - Oui, en fait, c'est une réminiscence littéraire à travers laquelle on reprend, de différentes manières, des personnages ou des éléments de textes précédents dans de nouveaux récits. C'est un ancien procédé qu'on trouve par exemple chez Balzac, qui fait réapparaitre assez souvent, ses anciens personnages dans de nouveaux textes. Personnellement, cela me permet de reprendre, sous un autre angle, certaines idées que j'avais lues quelque part, et je considère cette stratégie littéraire comme un travail d'approfondissement de l'écriture.

Amina DJENANE - À propos de Le Maître de l'heure, quelle était l'histoire populaire orale à l'origine de l'écriture ?

Habib Tengour – C'est une histoire hagiographique qui m'a beaucoup marquée et que j'ai d'abord racontée dans ma thèse. C'est le récit d'un fameux saint de la région de Mostaganem qui s'appelait Sidi Benchaâ et de ses fils Habshi et Zerrouqui. Habshi son aîné, va être maudit par son père, parce qu'il n'a pas cru à l'une de ses histoires fantasmagoriques, qui lui paraissaient invraisemblables. Alors le père, enragé de colère lui a jeté : « Habshi ya Habshi tendbah ki el kebchi » et ce mauvais présage ne tardera pas à être exhaussé par les turcs, qui vont l'égorger, et Habshi aurait réellement une tombe du côté de Blida. Tout cela m'a été raconté par les anciens de la ville de Mostaganem, en me signalant que le nom de Sidi Benchaâ ou « Chaâchouâ » était détestable et que dans certaines tribus, il ne faut même pas le citer. Il y aurait aussi, à ce propos, un poème sur « Moule Saâa » écrit par Sidi Lakhder Benkhelouf. J'avais aussi consulté des documents de l'époque coloniale qui citent l'histoire de Sidi Benchaâ et Habshi. Ce texte est un récit hagiographique, dans sa première publication, je voulais montrer cet aspect en indiquant dans la première de la couverture « hagiographie », mais mon éditeur a eu peur du sous-titre et a opté pour l'indication de « roman ».

Amina DJENANE – Que signifie le titre du récit par rapport à l'histoire ?

Habib Tengour – C'est en fait, pour s'interroger sur l'apparition du Maître de l'heure, mais, bien entendu, le « Mahdi » n'apparaît jamais, ni au 16ème siècle, ni à aucune autre période. Ce titre expose surtout, la question centrale du texte : qui est en fait, le vrai Maître de l'heure ? Etaient-ils Barberousse et les turcs qui, à l'époque du 16ème siècle, venaient conquérir l'Algérie, ou peut-être c'était Sid Ahmed Benyoucef qui allait s'unir avec les saints de la région de Dahra pour faire une alliance avec les turcs, ou encore étaient-ils les espagnols qui allaient conquérir toutes les côtes nord-africaines. Ou alors, si on lit le texte, par rapport au contexte d'aujourd'hui, on se demanderait s'il s'agirait des russes, des américains ou des chinois, qui saurait donc diriger le monde ?

Amina DJENANE - Écrire, pour vous, est un acte de confrontation de soi avec d'autres écrivains et d'autres textes. Qui sont les auteurs qui ont forgé votre imaginaire littéraire ?

Habib Tengour - Très jeune, j'ai commencé à lire les romantiques allemands et français, surtout Victor Hugo. Ensuite, j'ai découvert les auteurs surréalistes et Kafka. Les grecs m'ont aussi impressionné avec leurs œuvres, celles de Sophocle et Homère, dont j'ai retravaillé l'Odyssée après avoir lu Ulysse de Joyce, d'ailleurs, on retrouve le mythe d'Ulysse un peu partout dans mes textes, notamment dans *Tapapakitaques* et *l'Épreuve de l'arc*. J'ai lu aussi les grands romanciers russes, tel que Tolstoï et de la poésie russe de l'époque de la révolution, Pasternak, Essenine et Maïakovski. J'aimais également la poésie d'Octavio Paz, César Vallejo et Garcia Lorca. Ensuite, c'etaient Albert Camus, Hemingway, Nazim Hikmet et d'autres... Évidemment, les influences de certaines de mes lectures peuvent être retrouvées sous forme de traces diverses, plus ou moins intelligibles dans mes textes. Comme elles peuvent aussi être exprimées manifestement sous forme de citations, à travers des jeux intertextuels très importants dans mon écriture.

Amina DJENANE - Votre œuvre prosaïque met en scène, un processus de création littéraire singulier, concernant la récupération des référents réels, à partir de votre contexte socio-historique. Que représente l'Histoire pour vous, une référence humaine qui sert à situer le récit dans un cadre romanesque vraisemblable ? Un support pédagogique qui permet de reconstruire le présent à la lumière des erreurs et des gloires du passé, ou un écho poétique à la vie réelle dans le texte ?

Habib Tengour - Non, c'est beaucoup plus un écho poétique. C'est aussi comme ce que faisaient les classiques français comme Racine ou Corneille et les romantiques allemands, quand ils reprenaient des pièces de Sophocle, Euripide ou Sénèque et ils cherchent à intégrer l'histoire par le mythe et ça raisonne plus poétiquement qu'autre chose. Personnellement, ça me permet de situer un récit par rapport a un moment donné et de dire des choses sur le présent en donnant l'impression de parler du passé. C'est ainsi que je me libère de la censure, dont se plaignaient certains auteurs de ma génération. A l'époque de Louis XIV en France, il y avait aussi de la censure, mais les auteurs de l'époque ont pu se débrouiller pour critiquer la monarchie, il existe toujours un moyen de la contourner, En ce qui me concerne, si je veux critiquer le régime algérien je peux bien créer un cadre spatiotemporel à Nichapour ou à Moscou etc. Cette stratégie d'écriture qui consiste à mettre en avant un contexte du passé pour parler du présent, a très bien marché pour moi pour contourner la censure et m'a permis d'approfondir mes idées. Il y a toujours un moyen de dire ce qu'on veut, le plus dangereux à mon avis, est plutôt l'autocensure.

Amina DJENANE - Représenter l'histoire par le mythe est aussi un procédé surréaliste, considéré comme un jeu d'écriture reflétant vos influences par les surréalistes français. Ensuite vous avez créé un manifeste de surréalisme maghrébin qui parodie celui de Breton. Qu'en-il réellement ?

Habib Tengour - En effet, ce manifeste est un vrai jeu, sa genèse remonte à mon envie d'écrire des textes sur des poètes que j'aimais bien et qui ont influencé mon écriture poétique comme Seféris et Breton. Mais au lieu d'écrire un texte sur Breton, je m'étais

dit, tiens je vais m'amuser en copiant son manifeste et c'était un faux plagiat représenté dans un beau jeu surréaliste. J'ai appris par la suite comment travailler mon surréalisme à moi !

Amina DJENANE - Comment avez-vous choisi votre vocation de sociologue ?

Habib Tengour - La sociologie n'était pas mon premier choix à l'Université. J'avais fait d'abord du droit mais puisque les examens étaient tirés au sort, je tombais toujours sur la matière que je connaissais le moins, donc j'ai échoué. Après, comme je lisais beaucoup de texte de Marx et d'Ibn Khaldoun, j'ai été orienté indirectement vers la sociologie parce que ça permettait d'appréhender la société. Ensuite, je me suis spécialisé dans l'anthropologie pour approfondir mon regard envers la société et la culture.

Amina DJENANE - Comment vos études de sociologie ont-elles influencé votre écriture littéraire ?

Habib Tengour - En réalité, j'étais influencé par les écrivains anthropologues qui ont travaillé sur la représentation du mythe dans la société comme Michel Leiris, Roger Caillois ou George Bataille. L'anthropologie permet en fait, d'appréhender les mythes de la société traditionnelle, ce qui est au cœur de la problématique littéraire, comment rendre compte du réel par la poésie. Dans mon travail d'écriture, j'utilise aussi, mes analyses scientifiques et certains de mes travaux académiques, dans mes créations poétiques et littéraires, et à mon avis, le résultat que ça donne, résume tous les travaux universitaires que j'aurais pu faire.

Amina DJENANE - Vos personnages intellectuels qui souffrent de crises identitaires et existentielles posent la question du rôle de l'intellectuel et de l'artiste dans la société. À votre avis, que peuvent donc, l'intellectuel et l'artiste pour sauver le monde ?

Habib Tengour - C'est vrai que le rôle de l'intellectuel est mon problème et celui des auteurs de ma génération. La question est, comment arriver à s'exprimer dans un régime autoritaire, d'un Parti unique où on étouffe pratiquement toutes les libertés d'expression. Pour moi, l'artiste et l'intellectuel sont appelés à faire leur travail et ne pas mentir. Ils doivent arrêter complétement de caresser la réalité et brosser dans le sens du poil. Leur rôle consiste à dire la vérité et c'est le plus gros service qu'ils peuvent rendre à leur société.

Amina DJENANE - ***Vous mettez dans vos premières de couverture des indications génériques originales qui n'obéissent à aucune classification littéraire. Que représentent : Moments, Cahiers, Relations, Fiction, etc. en dessous des grands titres de la couverture ?***

Habib Tengour - C'est simple, elles représentent des indications de lecture qui sont là pour guider le lecteur. Par exemple, *Relation* dans *Le Vieux de la montagne* peut signifier relation d'amour, relation entre le passée et le présent, relation de voyage, ou encore

relater une histoire. Dans *l'Épreuve de l'arc* c'est *Séances*, car je fais référence au maqamat d'Al Hariri et d'al Hamadani et *Moments* dans *Gens de Mosta*, parce que dans ce texte, il faut lire à partir de la fin pour comprendre le début, c'est un texte de remémoration de l'enfance à l'âge adulte. Pour *Le Poisson de Moïse* c'est *Fiction* et c'est aussi pour dire que l'idéologie meurtrie des personnages est une fiction et une erreur à corriger, sans pour autant diaboliser les protagonistes terroristes.

Amina DJENANE - À l'occasion de vos 75 ans, un ouvrage collectif sous la direction de Régina Keil- Segawe et Hervé Sanson, vient de voir le jour. Il comprend des travaux universitaires et des hommages poétiques sur votre œuvre. Que représente pour vous, ce beau cadeau ? Et qu'ajoute-t-il à votre long parcours littéraire ?

Habib Tengour - J'en suis très content évidemment en lisant ce livre. Surtout que ce volume publié chez Apic, contient des contributions d'amis poètes tels que Pierre Joris, Abdelatif Laâbi, Issa Makhlouf, Adonis, en plus d'universitaires et des auteurs qui ont leur place dans la littérature maghrébine et qui apprécient mon œuvre. J'espère qu'après la publication de ce volume les lecteurs et les chercheurs se pencheront davantage sur mes livres.

Amina DJENANE - Un mot de fin ?

Habib Tengour - Au final, j'espère que ma pièce de théâtre *Les animaux de Nekmaria* sera bientôt montée, par la troupe El Moudja de Mostaganem, avec mon ami Djilali Boudjemaa. J'espère aussi voir *Captive sans éclat* sur scène.

Propos recueillis par Amina DJENANE, chercheure en littérature

Références bibliographiques

TENGOUR H. 1983. *Le Vieux de la montagne*. Sindbad. Paris.
TENGOUR H. 1985. *Sultan Galiev*. Sindbad. Paris.
TENGOUR H. 1990. L'Epreuve de l'Arc. Sindbad. Paris.
TENGOUR H. 1997. *Gens de Mosta*. Actes Sud. Paris.
TENGOUR H. 2000. *Le Poisson de Moïse*. EDIF 2000.Paris.
TENGOUR H. 2008. *Le Maître de L'Heure*. La Différence. Paris.

Lettre de Mohammed Dib à Habib Tengour, du 18 octobre 1983 (brouillon)[1]

Cher Monsieur Habib Tengour,

vous avez été ~~bien~~ aimable de m'envoyer votre ~~livre~~ [œuvre] « Le Vieux de la Montagne ». Je vous en remercie d'autant plus vivement que sa lecture m'a procuré une ~~ill~~. plaisir qu'un livre vous ~~procure~~ [donne] rarement à ce point. Tous les éléments en sont portés à [un] tel degré de fusion que la moindre scorie s'en trouve éliminée et que le lecteur ne reçoit de vous que des ~~pierres pas~~ [pierreries] parfaites, de l'eau la plus pure. ~~C'est~~ [, aujourd'hui, on dirait les « puces » de télévision dont sont faits les microcircuits, votre récit étant moderne de ton justement.] C'est pour nous, écrivains, un modèle ~~que votre livre~~. Nous nous perdons trop en bavardages, ~~et~~ [Dieu sait] pourquoi ~~grand~~ [et] dans quel but. ~~grand Dieu !~~ [Il est] heureusement des ~~auteurs~~ [œuvres] comme ~~qui~~ la vôtre qui tout en nous interpellant quant à l'essentiel, quant à ce qui doit compter pour un homme tout court, quel qu'il soit, ~~nous~~ rappelle à ceux qui se mêlent d'écrire ~~cette~~ l'exigence nécessaire et haute sans laquelle toute parole est promise au vent.

---

1. Sa reproduction a été aimablement autorisée par Mme Colette Dib, veuve de l'écrivain. Qu'elle en soit vivement remerciée. Nous avons reproduit les ratures présentes dans le brouillon de cette lettre.

Scanné avec CamScanner

Table des matières

Introduction générale……..... **4**
Première partie : Fiction algérienne : une certaine histoire de l'Orient……... **14**
Introduction partielle……..….. **15**

Chapitre premier : Genèse du fanatisme dans *Le Vieux de la montagne*, ou quand la Perse veut dire l'Algérie…… **18**
Introduction …… 19
1-Universalité ou histoire atemporelle……. 20
2-Les Assassins entre mythes littéraires et légendes historiques……. 21
2-1- Marco Polo et la découverte occidentale de la secte…….. 24
2-2- Les Assassins chez quelques historiens et philosophes……. 27
3- Panorama littéraire de l'histoire des Assassins…… 31
4- La véracité de l'histoire légendaire……. 34
4-1- réalité et fiction, un pari d'authenticité…… 35
4-2- Le pacte du sang ne se rompt que par le sang…….. 40
4-3- Présage et appréhension de l'avenir……. 42
4-4- L'origine de la mutuelle haine entre as-Sabbah et Abou Ali Nizam al-Mulk……. 47
4-5- La peur de la non-peur ou le culte de la mort……. 51
4-6- De l'occulte à la guerre au grand jour…….. 57
Conclusion……... 61

Chapitre II : La révolution bolchevique dans *Sultan Galièv* : une genèse d'un communisme algérien…….. 64
Introduction…… 65
I- Genèse d'écriture entre documentation historique et fiction littéraire 66
1- L'idéologie comme thème littéraire …… 68
1-1- Marxisme et communisme, complémentarité et points de divergence…….. 69
1-2- Notions marxistes……. 74
1-2-1- Le capitalisme……...…… 74
1-2-2- Le socialisme…… 74
1-2-3- Classes sociales……. 75
1-2-4- Le prolétariat……. 75
1-2-5- La bourgeoisie……..……. 75
1-3- Contexte idéologique et influences……..…… 76
2- Galièv, traces biographiques et autobiographiques fictionnelles……..……. 79

2-1- Ecrits biographiques sur Galièv……...…… 83
2-2- Ecrits autobiographiques de Galièv…….…… 84
3- La figure de Galièv, du militant historique au héros antagonique……..…… 87
3-1- La polyvalence socio-politique…… 94
3-2- L'Islam communiste, une insolite combinaison……..…… 97
3-3- L'exclusion du Parti et l'échec du sultangalièvisme……...…… 98
4- la constellation relationnelle politique de Galièv…… 102
4-1- Les compagnons tatars de Galièv…… 105
4-1-1- Mulla Nur Vahitov…… 105
4-1-2- Khodjaév……..…… 106
4-1-3- Mukhtarov…… 106
4-2-Les amis russes de Galièv, les communistes bolchéviques……..…… 107
4-2-1- Staline, premier opposant au sultangalièvisme…… 107
4-2-2- Lénine…….…… 109
5- Dates marquantes dans l'histoire russe et tatare…….…… 110
5-1- Octobre 1917, le déclenchement de la révolution bolchévique……..…… 111
5-2- Août 1918, la prise de Kazan……..…… 113
5-3- Le printemps 1919, la compagne contre les Blancs…….…… 114
5-4- Décembre 1926, La réintégration au Parti sultangalièviste…….…… 115
5-5- Le congrès de Bakou…… 117
Conclusion……...…… 119

Chapitre 3:La guerre de l'Afghanistan dans *Le Poisson de Moïse* : une genèse de l'intégrisme en Algérie……. 121
Introduction……. 122
I- L'Afghanistan, une guerre au fond de l'histoire littéraire……... 123
1-La mort comme sous-thème de la guerre …… 127
2-L'Afghanistan entre passé tourmenté et future incertain……. 130
2-1- Causes et conséquences internes de la guerre d'Afghanistan ……. 134
2-2- Conséquences du coup d'état de 1978……. 134
2-3- Invention et intervention des talibans ……. 136
3- Le rapport implicite aux événements du 11 septembre……... 137
4- La théorie du Djihad dans une guerre politique internationale…… 139

4-1- La théorie du Djihad dans une guerre politique …….. 143
5- Divergence internationale et hospitalité afghane …… 147
5-1- L'hospitalité des afghans…….. 147
5-2- Divergence internationale……. 149
6- Les soviétiques et leurs prétextes historiques de guerre…….. 153
7- La représentation de l'espace oriental……. 156
8- Héros problématiques et crise existentielle et identitaire…… 160
9- La résurgence du mythe du serment, pacte diabolique et promesse de mort ……. 166
Conclusion …….. 170
Conclusion partielle …… 172

Partie II : La poétique du référent, formes et figure de la représentation du référent …….. **173**
Introduction partielle…… **174**

Chapitre I : Fiction algérienne à l'épreuve de l'Autre…… **176**
Introduction …… 177
I- Traces référentielles algériennes dans *Le Vieux de la montagne*…… 178
1- Etouffement réel et pression fictionnelle …… 177
2- Vide politique algérien et errance existentielle……... 182
3- Le parallélisme politique perso-algérien……. 185
4- Le contournement littéraire de la censure …….. 187
5- L'arabisation en Algérie, une autre forme d'oppression …… 193
II- Fond historique algérien dans *Sultan Galièv* ……. 196
1- Villes algériennes, poétique d'espaces marquants ……. 198
1-1- Appulée, l'ancêtre philosophe des intellectuels malheureux……... 200
1-2- Traces d'oralité et critiques sociales…… 201
1-3- Tendre nostalgie à la ville natale……. 202
2- Détourner l'espace pour contourner la censure ……. 203
3- La référence romantique à l'espace de l'exil…….. 204
II- Influence idéologique de la guerre d'Afghanistan sur l'Algérie ……..….. 205
L'Algérie et l'Afghanistan, au croisement d'un destin tragique …… 206
Ressemblance géographique ……..…… 206
Ressemblance historique…… 208
Les algériens afghans et la crainte du retour ……..……. 209

Origines de la décennie noire en Algérie…… 211
La résurgence du traumatisme de la guerre d'Algérie …… 213
L'Histoire entre témoignage du passé et constats du présent dans *Le Poisson de Moïse*…… 216
Conclusion …….. 218

Chapitre II : Stratégies littéraires et écriture référentielle **221**
Introduction ……. 222
I- Stratégies de représentations historiques dans *Le Vieux de la montagne*…… 224
1- Le réalisme poétique chez Tengour……. 224
1-1- Poétique de fictionalisation des figures historiques……. 226
1-2- La rencontre des figures mythiques et historiques……..... 231
2- Narrateur anticipateur dans *Le Vieux de la montagne*……... 233
3- La reconfiguration fictive de l'histoire du trio perse……. 239
4- Dualités : formes et figures dans *Le Vieux de la montagne*……... 242
5- Mouvements spatiotemporels et narratifs…….. 245
II- Stratégies de représentation historiques dans *Sultan Galièv* ……. 247
1-Histoire et inspirations littéraires dans *Sultan Galièv*…….. 247
1-1- Vases communicants et réalités croisées ……... 251
1-2- La citation, une forme de témoignage historique……. 252
2- Ecrits historiques et représentations surréalistes……. 254
3- Humour et dérision dans *Sultan Galièv* ……. 258
II- Stratégies de représentations historiques dans *Le Poisson de Moïse* …… 259
1- Fiction cinématographique et écriture littéraire…….. 259
1-1- De la guerre des nations à la guerre des bandes…….. 263
1-2- De la quête d'aventure à la quête identitaire …….. 265
2- Une fin tragique comme au cinéma…… 268

Chapitre III : Histoires d'amour et symboliques historiques……. 273
Introduction ……. 274
I- Badra, amour perdu et usurpation d'un idéal symbolique……... 275
1- Badra, l'amoureuse sublime de Khayyam ……. 276
2- Badra, l'amie farouche d'as-Sabbah …….. 280
3- Badra, l'épouse flegmatique de Nizam al-Mulk…… 281
4- La symbolique littéraire de Badra, vers un rapprochement à Nedjma ……... 282

II- Une histoire d'amour entre le feu de l'interdit et le feu de la révolution…… 285
1- Mania, la braise de la passion impossible…… 286
1-Amour impossible, entre transgression éthique et politique …… 292
III- Amours contrariés ou l'indomptable couple Orient/Occident……... 293
1- Relations d'amour inachevée et conflit d'idées…….. 297
Conclusion……... 299
Conclusion partielle …… 302
Conclusion Générale…… 306
Références bibliographique……. 315
Annexes…… 325
Tables des matières…….. 338

Résumés

Résumé :

Cette thèse, expose la problématique de l'écriture historique dans la littérature, pas uniquement en tant que contenu de récit littéraire, mais aussi et surtout, en tant que représentation du réel en se focalisant sur les stratégies narratives, sémantiques et stylistiques.

Ce travail de recherche intitulé : *« La poétique du référent chez HabibTengour »*, étudie la manière dont l'auteur inscrit les éléments historiques quinourrissent son écriture littéraire. Notre ambition est donc de déterminer les enjeux littéraires,historiques et idéologique de l'écriture de Habib Tengour.

Pour ce faire, nous avons recouru aux théories sociohistoriques, notamment les concepts de l'historicité, l'historicisme et la reconfiguration littéraire, sans oublier les notions de base de la sociocritique, à savoir la socialité et la littérarité.

Ainsi, la présente recherche met en exergue la philosophie de l'auteur qui consiste à traduire l'Histoire à travers un produit purement littéraire.

Mots clés : poétique, référent historique, représentation, littérarité et socialité.

Abstract:

This thesis delves into the problem of historical writing in literature, examining its significance not only as a narrative element but also as a representation of reality through narrative, semantic, and stylistic strategies.

This research, entitled: "the poetics of the referent in Habib Tengour", aims to explore how the author incorporates historical elements into his literary writing. By employing socio-historical theories such as historicity, historicism, and literary reconfiguration, alongside the fundamental concepts of sociocriticism, including sociality and literarity, the study seeks to elucidate the literary, historical, and ideological dimensions of Tengour's writing.

Furthermore, the research sheds light on the author's philosophy of translating history into a purely literary product.

Key words: poetics, historical referent, representation. literarity and sociality.

ملخص

تتناول هذه الأطروحة إشكالية الكتابة التاريخية في الأدب، ليس فقط كقصة أدبية واردة، ولكن أيضا وقبل كل شيء، كتمثيل للواقع من خلال التركيز على الاستراتيجيات السردية والدلالية والأسلوبية. حيث يدرس هذا العمل البحثي المعنون ب " شاعرية المرجع في كتابة حبيب تنقور"، الطريقة التي يجسد بها

المؤلف العناصر التاريخية التي تغذي كتابته الأدبية. لذا فإن طموحنا في هذا العمل هو، تحديد القضايا الأدبية والتاريخية والأيديولوجية لكتابة حبيب تنقور من أجل ذلك، لجأنا إلى النظريات الأدبية الاجتماعية والتاريخية، ولا سيما مفاهيم التاريخ والتاريخية وإعادة التمثيل الأدبي، دون أن ننسى المفاهيم الأساسية لنظرية علم الاجتماع الأدبي، وهي مفاهيم الاجتماعية"و "الأدبية."

وبهذا يكون هدف هذا البحث هو تسليط الضوء على فلسفة المؤلف التي تتلخص في ترجمة التاريخ من خلال عمل أدبي بحث.

الكلمات الرئيسية: الشاعرية المرجع التاريخي التجسيد الأدبي والاجتماعية.