

REPUBLIQUE ALGERIENNE DEMOCRATIQUE ET POPULAIRE

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

MINISTERE DE L'ENSEIGNEMENT SUPERIEUR ET DE LA RECHERCHE
SCIENTIFIQUE

وزارة التعليم العالي و البحث العلمي

UNIVERSITE IBN KHALDOUN –TIARET

FACULTE DES LETTRES ET DES LANGUES

DEPARTEMENT DES LETTRES ET DES LANGUES ETRANGERES



Mémoire de Master en Littérature Générale et Comparée

Thème :

La subjectivité fictionnelle et l'objectivité historique dans

« *LA COLOMBE DE KANT* » D'Aïcha Kassoul

Une hybridité textuelle pour la fictionnalisation de l'histoire.

Présenté par :

Djebali Abdeladhim

Sous la direction de :

Dib Fathi

Membres du jury :

Président : Kharroubi Sihem

M.C.A Université de Tiaret

Rapporteur : Dib Fathi

M.C.A Université de Tiaret

Examinatrice : Mokhtari Fatima

M.C.A Université de Tiaret

Année universitaire : 2021/2022

Table des matières

Introduction	06
Chapitre I : L'analyse paratextuelle	
I.1 Étude titrologique.....	13
I.2 Les intertitres et leurs fonctions	17
I.3 Le style d'écriture	18
I.4 L'absence de l'épigraphe	19
I.5 Le fragment dans le roman.....	20
Chapitre II : L'intertextualité	
II. 1 L'intertextualité vue par les théoriciens	
II. 1. 1 Le Dialogisme de Bakhtine.....	28
II. 1. 2 Julia Kristeva et la naissance du concept.....	31
II. 1. 3 Roland Barthes et la notion de la réception.....	33
II. 1. 4 M. Riffaterre et l'intertexte.....	35
II. 1. 5 G.Genette et la taxinomie.....	36
II. 2. La typologie de l'intertextualité.....	39
II. 3. Les traces de l'intertextualité.....	46
Chapitre III : L'hybridité textuelle	
III. 1 Le pacte autobiographique.....	60
III. 2 Au tour de la notion de l'histoire	66
III. 2.1 Histoire.....	67
III. 2.2 Histographie.....	69
III. 2.3 Le roman historique	71
III. 2.4 La binarité : fiction et histoire.....	77
III. 3 Le Statut hybride.....	80
III. 3. 1 Définition du concept.....	80
III. 3. 2 Désordres romanesques entre histoire/narration.....	83
III. 3. 3 Le rapport de continuité/ discontinuité.....	86
III. 3. 4 Hybridité et hétérogénéité.....	87
Conclusion	92

Bibliographie & Sitographie

Résumé

REMERCIEMENT

*Au terme de cette étude, Je tiens à remercier sincèrement mon professeur
et directeur de travail Monsieur Dib Fathi, pour ses précieux conseils,
ses lectures attentives et pour ses orientations.*

Je lui exprime ma gratitude pour m'avoir guidé dans ce travail.

*Je tiens à exprimer ma reconnaissance, ma gratitude, et mes remerciements à :
Dr Krazi, Dr Sandra Sabrina Triki et Dr Guettafi Sihem qui m'ont facilité la tâche,
et l'ensemble des enseignants du département de Français,
sans oublier le personnel administratif
et aussi les membres du jury qui ont accepté de lire ce modeste travail.*

DÉDICACE

A ma famille pour son précieuse aide et leur encouragement.

*A tous mes enseignants, mes amis, ainsi que ma collègue, M. Anfel,
qui m'ont motivé à achever ce travail, et tous les étudiants de ma promotion*

*Je dédie ce mémoire à tous ceux qui ont contribué
de près ou de loin à la réalisation de cette étude.*

« A vous, lecteurs, jeunes amis.

Qui êtes-vous ?

Écrire pour vous est déraisonnable, parce que nous ne savons pas qui vous êtes. Nous n'avons pas la prétention de vous connaître. Et puis aussi, on raconte partout que vous ne lisez pas, ou peu. On dit également que vous préférez les images.

Qui sommes-nous ?

Des jeunes et des moins jeunes qui vous proposent des histoires si belles que les mots pourront devenir des visions sublimes, grâce à l'imagination, la fée du logis qui vient déranger les choses qu'on finit par ne plus voir parce qu'elles sont toujours à la même place.

Alors peut-être allons-nous apprendre à vous connaître. C'est là toute notre ambition : vous faire rêver, voyager, réfléchir aussi.

Pourquoi pas ?»¹

Aicha Kassoul

¹Dans *Les Mésirables* (adaptation d'Aicha Kassoul), Alger, Casbah, 2004.

INTRODUCTION

Dès l'avènement de La littérature maghrébine d'expression française, de nouvelles plumes sont investies dans le champ littéraire, durant ces dernières années. Les écrivains de cette tendance ont pu construire un édifice littéraire considérable entamant tous les genres sans exception dans cet espace. Une liberté d'expression laissant la pensée joue son rôle primordial dans l'univers réflexionnel ; où l'écriture devient le remède qui guérit les maux et la faiblesse de l'individu, ainsi que la société. L'être de plume dispose des codes, et par le biais de ces derniers, il peut tracer sur sa blanche feuille de nouvelles perspectives et de nouvelles ambitions.

Le champ de la littérature offre la conjoncture et fait lier les extrémités distancées, à travers ces plumes qui fassent apparaître nos émotions et nos sentiments, de nombreux écrivains ont exploré leurs facultés pour faire éclater les potentialités de l'écriture littéraire dans un vaste domaine, en particulier, la littérature maghrébine d'expression Française.

Par sa force, cette jeune littérature n'était pas absente et sa présence à été toujours remarquée, elle n'a cessé de s'enrichir et de se développer ; elle a dépassé tous les embarras qui l'ont intercepté aux autres domaines. Les écrivains maghrébins ont transgressé toutes les limites, toutes les frontières quelques soient leurs natures, culturelle ou géographique pour donner naissance à cette littérature.

Aicha Kassoul, notre écrivaine une représentante de cette tendance, un exemple concret dans cette sphère, elle est entrée de plain-pied. Dire Aicha Kassoul, c'est l'évocation d'une femme de lettres, compétente dans son domaine autant que professeure de la littérature francophone. Née à Blida en 1944, titulaire d'un doctorat en lettres, elle a enseigné à la faculté des lettres d'Alger, et maître de conférences habilitée à diriger les recherches. Elle a par ailleurs assumé les fonctions de consule d'Algérie à Besançon (France, ville de Victor Hugo) entre la période de 2010 et 2015.

Par son caractère littéraire, elle a consacré sa vie à la littérature, et par son style lumineux elle s'affirme avec force dans la littérature francophone comme écrivaine talentueuse. Son parcours littéraire s'est introduit par plusieurs travaux, citant : « *Devoir d'histoire et pouvoirs d'écriture chez Marguerite Yourcenar, une lecture critique et académique de l'œuvre au noir*, Opu Alger, 1988 », « *Souci de soi dans labyrinthe de l'histoire à travers quatre œuvres de Marguerite Yourcenar* - thèse de doctorat d'état-Alger 1998 - en littérature française, en projet d'édition », « *Chronique de l'impure*, roman cathartique sur le détournement de l'Airbus Alger-paris en décembre 1994, Éditions Marsa, Paris, 1996 », « *L'Algérie en français dans le texte*, Éditions ANEP Alger, 2003 », « *Ils ont dit Alger*, livre d'art, Éditions RMS Alger, 2003 », « *Albert Camus, l'assassinat*

post mortem, Éditions APIC Alger, 2004, sous la direction et en collaboration avec Mohamed Lakhdar et Thanina Maougal», «*Le Pied de Hanane*, récit cathartique romancé d'une femme algérienne dans la tourmente des attentats kamikaze, Éditions Casbah, Alger, 2009 » et «*LA COLOMBE DE KANT*, roman, Éditions Casbah, Alger, 2017 », C'est son dernier roman couronné le 11 octobre 2018 du prix d'escale littéraire d'Alger, l'objet de notre étude.

Notre corpus qui s'intitule *LA COLOMBE DE KANT* un genre particulier, il tient à la fois du : roman, l'autobiographie, témoignage, la chronique et l'essai philosophique, une toile romanesque où s'entrelacent les expériences professionnelles de l'auteure et l'Histoire de l'Algérie autour de trois périodes majeures : protohistorique, antique et contemporaine.

L'écriture dans cette trame narrative va plus loin qu'une rédaction simple, sa créatrice a pu émerger par la qualité de ses écrits et les thèmes qu'elle traite de toucher l'Histoire. Dans ce roman, nous pouvons lire l'Histoire d'une autre manière, une fiction qui porte l'habit de la réalité dans son extrême objectivité où l'aspect scientifique tient ses socles. Par le biais du réel et avec une matière textuelle fictionnelle, l'oeuvre laisse son lecteur se projette dans l'imaginaire.

Les dimensions historiques et mémorielles sont particulièrement convoquées dans ce roman ; par l'exofiction, l'auteure redessine le vécu des grandes figures emblématiques qui ont laissé leurs traces dans l'Histoire, nous citons : saint Augustin, Hannibal, Hamilcar, Apulée, Sophonisbe, le général Hasdrubal, Syphax, Jugurtha, et que le lecteur touche leurs âmes vivantes dans un monde fictionnel, il se situe au centre de leurs histoires.

Les rapports entre réalité et fiction, entre Histoire et littérature se positionnent, une hybridité qui réunisse à la fois la subjectivité fictionnelle et l'objectivité historique dans une relation qui assure une fictionnalisation de l'histoire dans cet espace qui mérite d'être. Prendre entre les mains un roman de la pesanteur de *LA COLOMBE DE KANT*, c'est comme nous sommes en train de toucher l'histoire elle-même, un passé qui se présente devant nos yeux et nous narre son histoire. Ce roman nous attache dont la curiosité nous enchaine avec force par l'attrance d'une telle finesse, que Kassoul l'a construit ; un tel entendement et une telle grandeur créatrice se présente dans cette oeuvre.

Les traces de la personnalité de l'auteure dans ce roman apparaissent entre les blancs de ses écrits qui reflètent ses coutumes, ses mœurs et les traditions de la population Algérienne. Des mots raffinés, semés linéairement, retracent les faits et les événements qui ont pointés son pays ; elle revient sur les années de sa jeunesse à Blida, et remémore

profondément les détails de la décennie noire en partageant avec ses lecteurs ses souvenirs personnels.

Au fond de cette écriture, le lecteur se trouve dans un labyrinthe, difficile de localiser son issu de secours entre une fiction réalisée et une vérité racontée ; il s'agit de même, une reproduction du passé ancrant la mémoire individuelle et collective dans un même endroit. C'est-à-dire une sauvegarde de l'identité de tout un peuple contre tout oubli et toute dénonciation.

En effet, Aicha Kassoul s'inspire des réalités de son entourage et de ses propres expériences qui ont joué un rôle très important dans cette trame narrative, elle se trouve partagée entre ces deux mémoires, en représentant un témoignage contre l'oubli et la nécessité de faire passer le patrimoine historique et culturel d'une génération à une autre. Cette production littéraire s'inscrit dans l'objectif de revenir aux origines de la culture et de l'Histoire Algérienne depuis l'antiquité jusqu'aux nos jours ; la romancière veut raconter l'Histoire non de manière scientifique, mais romancée qui tient son lecteur d'un bras de fer, où la sacralité de la mémoire prend la grande part.

Une maille nous a charmé lors de la lecture de ce roman, et de multiples questionnements et interrogations sont apparus pertinents, que voici:

- quel lien attache le texte romanesque à l'historiographie?
- Quelle est la stratégie adoptée par l'auteure pour unir Histoire et fiction ?
- Quels sont les procédés utilisés par l'auteure pour fictionnaliser l'Histoire?
- Entre une subjectivité fictionnelle et une objectivité historique ; cette hybridité textuelle est-elle une invention dans la fictionnalisation de l'histoire ?

Et quel rôle joue l'intertextualité dans *LA COLOMBE DE KANT* pour assurer cette hybridité?

Toutes ces questions nous ont acheminé à dégager notre problématique qui se situe entre la subjectivité fictionnelle et l'objectivité historique et qui sera comme suit : Comment l'écrivaine à travers une hybridité textuelle a réussi à fictionnaliser l'histoire ?

En effet, ces questionnements nous incitent à savoir les critères utilisés par l'écrivaine, et comment elle a arrivé à alterner entre sa subjectivité narrative et l'objectivité historique par le biais d'une hybridité dans ce tapis romanesque.

Afin de répondre à ces questions, nous allons essayer de fournir les hypothèses qui resteraient convenables et seraient comme suit :

- Il serait possible que par l'inclusion de l'histoire dans le domaine romanesque, l'auteure vise à garantir une réalité dans son récit ;

- Nous pourrions dire que la fiction est le fil conducteur de l'écriture de l'histoire, sa tâche est d'assurer ce qui est abandonné par l'historien ;
- Nous pourrions dire aussi, que l'histoire est au service de la littérature et vice-versa ;
- Et si *LA COLOMBE DE KANT* sera un roman historique, il pourrait représenter l'existence d'une vérité historique dans l'écriture romanesque algérienne contemporaine.
- il serait possible que par cette hybridité, la fonction poétique serait bien transmis au lecteur ;

Pour rester fidèles à notre problématique, et arriver à dégager des résultats pertinents, afin de confirmer ou infirmer nos hypothèses, Nous nous proposerons d'interroger *LA COLOMBE DE KANT* l'objet de notre recherche, et de voir s'il peut répondre à nos questions. On se trouve devant une obligation qui nous force à faire appel à l'approche de l'intertextualité, une approche qui nous semble efficace pour atteindre notre objectif, un outil d'analyse qui va nous permettre d'accéder à la structure interne du roman, en ajoutant les théories qui ont tissé la relation entre Histoire et Fiction dans un même univers littéraire.

Et pour trouver la voie qui nous mène aux bons résultats, la bonne organisation sera l'astuce qui agence ce travail de recherche, et qui sera autour d'un plan méthodologique qui nous paraît adéquat, ce plan se concrétise en trois chapitres alternant entre théories et analyses.

A travers le premier chapitre "Analyse Paratextuelle", nous étudierons donc quelques indices paratextuels pistés dans l'œuvre à savoir : le titre, les intertitres, le style de l'écriture et la fragmentation du texte. Un intérêt crucial et indispensable nous invite à voir une étude titrologique dans ce volet ; et ce, pour bien se situer au cœur de l'œuvre. Un autre soutien servira notre approche au cours de cette étude, et qui sera plus près d'elle, c'est de jeter la lumière sur les interactions entre ces indices dans le roman.

Le deuxième chapitre qui s'intitule "l'intertextualité et sa manifestation dans l'œuvre" sera notre deuxième station, un étalage sur les définitions qui appartiennent à ce phénomène, et les théories qui collent deux espaces, le fictionnel et l'historique avec une précision entre les frontières que nous rencontrons dans notre chemin ; un voisinage bénéfique entre ces deux espaces sous le même toit de cette oeuvre, où les faits historiques et fictifs seront une autre visée dans ce chapitre. Nous allons voir aussi, les procédés utilisés par l'écrivaine afin de fictionnaliser son histoire par ce médiateur qui va la qualifier et la donner un statut de modernité.

A propos de tout ce qui est mentionné auparavant, la visée de cet effort dans cette étape est, de démontrer comment ce phénomène littéraire a été avantageux dans les stratégies de la réécriture de l'Histoire utilisées par l'écrivaine, c'est-à-dire son apport et ses contributions.

Arrivant au dernier chapitre "l'hybridité textuelle" qui sera notre point final, et le fruit de cette analyse, nous allons tenter de savoir la technique adoptée par l'écrivaine, et tout ce qui peut donner des illustrations autour de ce cadre, où nous allons rencontrer l'Histoire et sa manifestation dans cette tenture littéraire comme une vérité vécue, cette Histoire qui fait partie de notre patrimoine culturel.

L'hybridité dans le roman devient une nécessité qu'on doit l'identifier, dont le but de découvrir la reproduction complète du passé et la certitude d'une vraie réalité. Ce qui est intéressant dans ce roman, c'est la double présence de l'auteure dans les deux volets, nous aurons palpé le point de frottement entre le roman en tant que fiction et l'Histoire représentée comme une réalité racontée.

Il s'agira en effet, de reconstituer ce métissage qui est composé de la fiction et de l'Histoire par cette hybridité, en lui donnant un habit unique. Autrement dit, de démontrer les rapports existants entre la littérature et l'Histoire, et d'inviter nos âmes à découvrir quel rapport le roman entretient avec la réalité, et de savoir l'efficacité du foisonnement de ces pierres fondatrices de *LA COLOMBE DE KANT* sous la même couverture.

Nous tentons de confirmer comment le réel se projette dans le récit, c'est-à-dire comment la littérature qui fait partie de ce réel construit un monde vraisemblable par le style Kassoulien, et qui se reflète dans un blanc noircit par les pensées de sa créatrice, comme elle le confirme dans ce passage : « *Enseignante. Passionnée de cette littérature qui nourrit nos existences et se nourrit d'elles...* »²

A la fin, nous clôturerons ce modeste travail par une sorte de récapitulation qui se résume dans une conclusion, que nous espérons, que ce travail a pu cerner tous les étapes de notre démarche, et rester dans le même circuit de notre problématique. Nous joignons cet effort, une bibliographie des ouvrages, et une Sitographie qui ont été d'une grande utilité.

²Aicha KASSOUL, *LA COLOMBE DE KANT*, Alger, Casbah, 2017, p. 92.

CHAPITRE I :
ANALYSE
PARATEXTUELLE

La notion du paratexte trouve ses origines dans les travaux de Gérard Genette dans les années 1987. D'après ce théoricien « *Le paratexte est donc pour nous ce par quoi un texte se fait livre et se propose comme tel à ses lecteurs, et plus généralement au public. Plus que d'une limite ou d'une frontière étanche, il s'agit ici d'un "seuil", ou – mot de Borges à propos d'une préface - d'un "vestibule" qui offre à tout un chacun la possibilité d'entrer, ou de rebrousser chemin* »³. Il ajoute aussi, « *Le plus souvent, donc, le paratexte est lui-même un texte : s'il n'est pas encore le texte, il est déjà du texte* »⁴.

Suite à ces deux définitions illustrées par Genette, nous trouvons que l'élément crucial qui construit les fondements d'un livre est le paratexte, un objet touché par le lecteur, il est le pont par lequel on découvre la pensée qui se localise à l'intérieur de l'oeuvre. La paratextualité c'est cette carte d'invitation qui nous invite d'être présents parmi les convives, pour découvrir ce qui se cache derrière un produit. Elle est aussi « *L'ensemble des éléments entourant un texte et qui fournissent une série d'information. Le paratexte est constitué du péritexte et de l'épitéxte* »⁵.

Gérard Genette a scindé ce dernier, selon deux catégories : d'une part, celle qui va se situer à l'intérieur appelée péritexte, en l'occurrence, il renvoie aux : Titre, sous-titre, nom de l'auteur, préface, postface, prière d'insérer, avertissement, épigraphe, dédicace, notes, quatrième de couverture. Et celle qui se situe à l'extérieur, appelée épitéxte et qui regroupe un ensemble de textes correspondant à un texte en particulier mais qui lui sont extérieurs : (Critiques, entretiens et interviews avec l'auteur, ses journaux intimes, ses correspondances,...). De ce fait, ces deux notions devancent et anticipent l'ouvrage permettant au lecteur de repérer son horizon d'attente.

Suivant les pistes tracées par ce théoricien, la paratextualité est un élément qui contient les informations qui peuvent fournir de multiples significations, elle dégage les idées relatives au thème du roman. Ainsi, elle interprète et dévoile le contenu du roman ; ce qui invite le lecteur à plonger au fond de l'oeuvre.

L'important pour nous, c'est les indices qui sont essentiels et disponibles dans notre corpus. A ce propos on va se focaliser sur l'étude du titre, les intertitres, la fragmentation textuelle et leurs interactions dans l'oeuvre.

³Gérard GENETTE, *Seuils*, Paris, Seuil, 1987, pp.7-8.

⁴Ibid., p.12.

⁵Études littéraires, Paratexte, Péritexte et épitéxte, [en ligne] disponible sur le site URL : <https://www.études-littéraires.com/figures-de-style/paratexte.php> Consulté le 06/03/2022.

I. 1 L'étude titrologique

La « Titrologie » est l'étude qui met au centre de ses intérêts le titre comme un lieu où réside le sens, et qui peut résumer le contenu d'un roman ; c'est une devanture qui expose tout un bagage littéraire d'un contenu abrégé dans un seul énoncé linguistique. On peut dire que, le titre est un produit qui amorce le lecteur dès son premier contact visuel.

Cette étude facilite la tâche de décrypter le fond des textes littéraires par le biais du titre. A la lecture du titre naît la première impression, le lecteur se trouve dans un monde qui l'attache à l'histoire narrée, il va avoir ses premières intuitions sur ce produit. Selon Claude Duchet⁶ « *Le titre du roman est un message codé en situation de marché : il résulte de la rencontre d'un énoncé romanesque et d'un énoncé publicitaire ; en lui se croisent nécessairement littérarité et socialité : il parle l'œuvre en termes de discours social mais le discours social en termes de roman* »⁷.

Selon le point de vue de Duchet, le titre est un point commun entre l'auteur et l'éditeur, les deux sont attachés par ce lien. Le besoin du marché littéraire reste une préoccupation capitale chez l'éditeur, et l'auteur à son tour, va assumer ses responsabilités en vers ce produit livré. C'est le seuil d'une porte, et c'est qu'après le processus de la lecture, le lecteur valorise ou dévalorise cette production.

Claude Duchet estime que le titre est une chaîne qui relie le roman par le discours social, il affirme que le titre est une combinaison des deux énoncés, celui du roman et celui de la publicité.

Genette de son côté, voit le titre comme une obligation, il le définit comme suit : « *Il faut un titre, parce que le titre est cette sorte de drapeau vers lequel on se dirige ; le but qu'il faut atteindre, c'est expliquer le titre* »⁸

Dans la littérature, la notion du titre est porteuse de sens, elle embrasse entre ses composantes les idées qui tractent la curiosité du lecteur vers un savoir. Donc, on peut conclure que le titre est la clé qui ouvre les diverses significations d'un roman, et annonce la rentrée à un contenu, soit d'une manière explicite ou implicite ; c'est autour de lui, que le lecteur suit son chemin d'interprétation et de compréhension.

⁶Claude Duchet est un critique littéraire française né en 1925, inventeur de la sociocritique, rédacteur en chef de la revue *romantisme* et initiateur du groupe international de recherches balzacienne.

⁷Christiane ACHOUR et Amina BEKKAT, *Clefs pour la lecture des récits - convergences critique II* -, Blida, Éd du tell, 2002, p.71.

⁸Gérard GENETTE, *Seuils*, op. cit., p.65.

En bref, le titre est ce motif qui provoque le lecteur à lire, c'est un élément capital qui sert à aider l'explication et la compréhension du roman comme un moyen solide attirant par sa nature séduisante.

Dans leur ouvrage *Clefs pour la lecture des récits - convergences critique II* - Christiane Achour et Amina Bekkat ont rappelé dans cette formule la valeur des titres et leurs fonctions : « *Le titre est à la fois partie d'un ensemble et étiquette de cet ensemble. Dès le XIX^{ème} s, on [éditeur, auteur, typographe] se préoccupe de cet aimant de lecture qui doit être stimulation et début d'assouvissement de la curiosité du lecteur. Il met donc en œuvre les mêmes fonctions que le texte publicitaire : fonction référentielle (offrir une information), fonction conative (chercher à convaincre), fonction poétique (proposer un objet séduisant)* »⁹.

Dans notre corpus, Aicha Kassoul a préféré « *LA COLOMBE DE KANT* » comme un étendard de son roman n'est pas hasardeusement, elle a mis cet intitulé significatif avec une précision et une prudence, qui a pour but de répondre aux besoins de la trame narrative. Et si nous examinons bien cet énoncé linguistique, nous trouvons que sa fonction est mnésique chez nous les lecteurs, il nous rappelle quelque chose (un premier contact visuel). Raison pour laquelle, va inciter le lecteur à poser plusieurs questions sur la nature de ses composants et la relation qui existe entre eux. Sous cette perspective, nous essayons d'analyser les constituants qui le forment dans cette présente analyse.

L'étude de ces deux unités (*Colombe* et *Kant*) qui forment le titre, nous a démontré que l'auteure a positionné cet intitulé séducteur et captivant dans un moule purement nominal. Autrement dit, grâce à ce syntagme nominal, le lecteur s'ancre par l'influence de cet énoncé,

Avant la lecture du roman, *LA COLOMBE DE KANT* un titre qui se perçoit comme une allusion au philosophe allemand et sa critique de la raison pure ; en particulier à ce fameux passage introduit dans l'introduction de son œuvre *critique de la raison pure* publiée en 1781: « *La colombe légère, lorsqu'elle fend d'un vol rapide et libre l'air dont elle sent la résistance, pourrait croire qu'elle volerait mieux encore dans le vide* »¹⁰. Selon les critiques qui ont été faites sur ce passage, et qui peuvent donner des facilitations pour bien saisir profondément le sens convenable de cette citation, on trouve que « *La colombe pourrait penser que sans l'air elle volerait plus facilement librement. Par cette image,*

⁹ Christiane ACHOUR et Amina BEKKAT, op. cit., p.71.

¹⁰ Emmanuel KANT, *CRITIQUE DE LA RAISON PURE- TOME PREMIER* -, Paris, Librairie Philosophique de Ladrange, 1845, p. 23.

Kant, philosophe, pose le problème de la liberté sous forme d'un raisonnement par l'absurde : une colombe qui pense que l'air qu'elle doit vaincre est un obstacle à sa liberté de voler. Est-elle rebelle, insensée, irréfléchie ? Peut-elle voler sans l'air ? Kant nous invite à réfléchir sur la liberté et les nécessités qui la construisent. Entre liberté et nécessité réside un vrai problème »¹¹

Dans une interview réalisée en mars 2018, Aïcha Kassoul se confie à propos de la genèse de son roman et explique qu'elle a fortement été influencée par la lecture des mémoires de Simone de Beauvoir¹², notamment dans cette déclaration : « *A la fin de l'écriture de mon livre, les "mémoires de Simone de Beauvoir" encore en être, j'avais le choix entre deux titres : "Mes petites chaussures" et "La Colombe de Kant". J'ai trouvé le second bien plus intéressant pour ce que je dis et raconte »¹³.*

De tout ce que nous avons vu précédemment, l'intitulé « *LA COLOMBE DE KANT* » en tant que la première façade de notre corpus, se trouve doté d'un sens si grand et si important. Il mérite qu'il soit un bon choix pour cette œuvre, malgré que l'auteure ait le choix entre deux titres, nous les lecteurs, nous sommes tombés sur le bon choix. Mais, tant que l'écrivaine ne fait pas allusion au célèbre philosophe Kant d'après ce qu'elle a déclaré dans son entretien, qu'est-ce qu'elle veut transmettre à travers ce titre ? Et pourquoi elle a évoqué le célèbre philosophe allemand Kant et sa colombe dans son intitulé ?

Avant de répondre à ces questions, et par la richesse significative du vocable *colombe*, nous allons tout d'abord jeter un coup d'œil succinct sur l'étude symbolique de ce terme pour savoir ses sens hors de notre contexte.

Dès l'antiquité la *Colombe* présente un symbole de l'espoir : dans la mythologie grecque, *la colombe* est associée à Aphrodite (la déesse de l'amour) ; avec l'essor du christianisme cette symbolique prend une autre vue ; une colombe envoyé par Noé pour vérifier au moment de déluge pour savoir si ce dernier est terminé ou non, elle revient de son expédition avec un rameau d'olivier dans le bec, un signe par lequel le déluge est fini ; et qu'ils peuvent quitter l'Arche, et marque la fin du chaos. Au XX^{ème} siècle, *la colombe* devient un symbole universel de la paix.

¹¹Le vol de la colombe – Kant, *critique de la raison pure*. URL : <https://www.fredericgrolleau.com> Consulté le 13/03/2022.

¹²Simone de BEAUVOIR, née le 09 janvier 1908, est morte le 14/04/1986, est une philosophe, romancière, mémorialiste et essayiste française.

¹³<http://www.reporters.dz/index.php/culture/item/93123-entretien-avec-aicha-kassoul-universitaire-et-ecrivaine-je-d-alerte-aveu-d-engagement-et-une-certaine-idee-de-l-algerie> Consulté le 13/03/2022.

Après avoir connu ces sens, revenant à l'intitulé de notre corpus, le vocable *Colombe* ne peut pas avoir un sens isolé, car dans une oeuvre littéraire rien n'est mis gratuitement, tout signe linguistique est significatif. Ce syntagme va nous tracter vers une autre raison ; en mettant l'accent sur le titre comme un signe paratextuel, est un signe polysémique chargé de plusieurs sens, du coup, il reflète un besoin qui reste en relation avec le contexte du texte, et qui n'a aucune relation avec *Kant* et sa philosophie.

LA COLOMBE DE KANT va être désormais la colombe d'Aïcha Kassoul, l'objet de cette analyse, que nous tenons à le relier à son contexte. Après de multiples contemplations dans le but d'atteindre le sens exact de ce titre porté sur la couverture du roman, l'auteure nous a donné, offert des explications pour se rapprocher au sens voulu. Avec une lecture sincère cherchant ce que veut dire, et ce que veut transmettre l'écrivaine à ses lecteurs, nous demande un effort pour le comprendre. Cette *Colombe* légère qui veut trouver sa convoitise dans le ciel, et qui cherche sa liberté dans l'espace aérien ; une liberté conditionnée par l'air qui l'entrave, cet air ne sera pas un appui qui va l'aider à survoler ?

Aïcha Kassoul, une métaphore de cette *Colombe*, elle veut briser tous les obstacles et les embarras qui vont barrer son chemin pour avoir sa liberté, comme elle le confirme dans cette citation : « *L'échappatoire, pour moi, c'était de s'accrocher et de continuer à travailler - comme cette colombe qui file dans l'air malgré le vent contraire qui finit par la supporter - et de rester au plus près des livres* »¹⁴. Elle ajoute aussi, « *Je hais tout ce qui me prive de ma solitude sans pour autant me tenir compagnie. Les livres continuent de me maintenir dans le monde. Comme l'air qui supporte l'oiseau sans entraver son vol* »¹⁵.

L'intitulé de notre corpus qui se pose entre nos mains, est la baguette magique que nos pensées l'utilisent dans l'abstrait du fond de cette oeuvre, Kassoul le prouve à travers le noir coulé dans sa blanche, où nos sentiments jaillissent. Et à partir de ce fait, le titre sera la sève qui pousse la plante à avoir son chemin vers le haut pour fleurir ; cette *Colombe*, qui fait partie de l'intitulé de notre roman, nous pousse aussi à lire l'oeuvre et découvrir le sens véritable, qui va nous conduire vers le bord de cette liberté recherchée.

Ce roman en lui-même est considéré comme une *Colombe*, par le fait qu'il porte entre ses ailes l'aventure de la création des vraies richesses ; une librairie condensée qui présente la sphère de la littérature algérienne d'expression française. Ainsi parlons-nous, *LA COLOMBE DE KANT* est une harmonie de toutes ces variétés de richesses culturelle,

¹⁴<http://www.reporters.dz/index.php/culture/item/93122-entretien-avec-aïcha-kassoul-universitaire-et-ecrivaine-je-d-alerte-aveu-d-engagement-et-une-certaine-idee-de-l-algerie> consulté le 13/03/2022.

¹⁵Aïcha KASSOUL, op. cit., p. 18.

historique et littéraire. D'une manière sobre et laconique, Aïcha Kassoul, par ce titre a assuré une fonction apéritive qui suscite l'intérêt de la lecture, car en deux segments nominaux, le titre présente d'une manière succincte et distincte, le contenu de cette création.

I. 2 Les intertitres et leurs fonctions

Le choix de poser l'intertitre ou non par l'auteur, revient à sa faculté comme étant le producteur de son œuvre, et la nécessité de la trame narrative. Ce procédé est défini par le grand théoricien Gérard Genette comme suit : « *L'intertitre est le titre d'une section de livre : parties, chapitres, paragraphes d'un texte unitaire, ou poèmes, nouvelles, essais constitutifs d'un recueil* »¹⁶.

Suite à cette définition, nous concluons que l'intertitre joue un rôle nécessaire pour présenter la partie qu'il dirige ; à travers ce procédé nous trouvons qu'il existe une relation entre lui et le passage qui le suit. Ce qui veut dire que l'intertitre va introduire une idée préétablie pour suivre le cheminement des idées localisées dans le passage lui-même.

L'auteure dans le fragment qui suit, va éclairer l'importance de ce dernier, et le rôle qui le joue pour illustrer un contenu : « *L'insulte était cinglante. Utile. Elle ne s'adressait pas à ma personne mais à une fonction, qui, pour m'être fondamentalement étrangère depuis ma nomination en 2010, n'en était pas moins assumée avec sérieux* »¹⁷. Ce qui est remarquable dans ce passage, dès la lecture de cet intertitre « *L'insulte était cinglante* », on comprend que cet énoncé linguistique cache entre ces composants un discours entièrement narrativisé, il est comme une sorte d'un dialogue qui a été fait entre la narratrice et une autre personne. Suivant la lecture du passage qui suit l'intertitre « *Elle ne s'adressait pas à ma personne mais à une fonction* », nous découvrons dans ce cas cette confirmation, et l'existence d'un échange verbal. Et effectivement, nous tenons que l'intertitre a participé avec force à la compréhension du passage dans le fait qu'il peut contribuer à déterminer le statut du paragraphe.

L'intertitre est considéré comme un titre par rapport à son passage, il se voit comme une récapitulation anticipée, il résume dans un syntagme tout ce qui sera déclaré dans un fragment, ou dans un chapitre, comme c'est le cas de ce fragment : « *219 avant J-C. Attaque et destruction de Sagonte. Une année plus tard, l'armée carthaginoise s'ébranle. Sonne la charge par-delà les Alpes jusqu'au cœur d'un empire battant tamtam l'ouverture de la seconde guerre punique. Déjà la nouvelle parvient jusqu'à Rome, captée par les sept*

¹⁶Gérard GENETTE, *Seuils*, op. cit., p.272.

¹⁷Aïcha KASSOUL, op. cit., p.23.

collines qui la dominent et ne la protègent plus. En un rien de temps le désastre s'annonce et s'avère. Sévère »¹⁸. Nous détectons dans ce fragment, que l'intertitre a permis d'anticiper tout un paragraphe, tout un événement ; ce qui le montre le passage qui suit cet intertitre, une scène de préparation de cette deuxième guerre punique, préparée par cette figure historique (Hannibal) contre l'empire Romain.

Ce procédé adopté par l'auteure a permis au lecteur, d'accéder au centre de la pensée d'une partie. Et par cette technique, l'écrivaine donne des idées préétablies sur les points abordés permettant de découvrir et déceler le fond par l'intertitre, pour ne pas laisser le lecteur interprète à sa manière ce qu'a lu.

Et comme récapitulation de cette section, les intertitres par leurs positions, donnent des idées fragmentées sur l'œuvre, ils orientent le lecteur vers des pistes qui facilitent la tâche pour la collecte de données partielles, qui vont servir la globalité et la compréhension de l'œuvre.

La fonction de l'intertitre goudronne la piste au lecteur pour dégager les idées secondaires, les idées cachées, donnant un sens. Il s'agit d'un certain plaisir à découvrir le contenu du roman par le biais de ces derniers, comme c'est le cas dans *LA COLOMBE DE KANT*. Ce plaisir se fera perduré aussi bien que d'autres éléments, il permet de se rapprocher du texte et de rester présent dans la trame narrative. Donc, la motivation de l'auteure réside dans la création des expansions pour son lecteur, pour qu'il soit plus proche aux éléments semblant intéressants dans le roman.

I. 3 Le style d'écriture

Aicha Kassoul a son propre style d'exprimer ses pensées, et sa stratégie d'écriture, elle a un style qui plaît et séduit le lecteur. Dans son roman, l'auteure utilise une langue académique qui paraît un peu complexe, ce qui est exposée dans la globalité des passages fondant le récit, un exemple parmi les autres prouve cette vue dans ce qui suit : « *Rarement les enfants font mieux que leurs parents. Mais cet Hannibal sait pourquoi il est né, s'applique très tôt à le devenir. Un génie de la guerre sorti tout armé de la cuisse de Baal, dressé la foudre au poing contre l'Olympe et ses avatars sur terre, décidé à rappeler aux Romains vainqueurs des Grecs que toute civilisation est mortelle »¹⁹*. Par le biais de cette finesse, notre écrivaine cherche la clarté et la concision ; et de positionner ses mots dans la trame narrative où l'ambiguïté se domine.

¹⁸Aicha KASSOUL, op. cit., p. 27.

¹⁹Ibid., p.24.

Le lecteur se trouve dans un labyrinthe, comme nous aurons voir dans ce passage : « *Dans le noir le plus absolu, je vois sombrer mon texte sans pouvoir discerner les voies d'eau, sans sauvetage possible parce que les fissures ne sont pas dans le texte mais en moi, et que moi seule ai des yeux pour les voir et les sentir* »²⁰. L'écrivaine à travers ce passage, chuchote dans les oreilles de son texte, comme si elle était noyée dans l'océan de ses mots, et cherche à sa manière de trouver l'issue de secours.

Son texte qui resta sans continuité, et le seul embarras qui a laissé son texte au milieu de son achèvement est, à cause de ses blessures entravant le texte lui-même de voir le jour, « *notre mémoire était courte et mon livre en panne, commencé à Alger avec ma peine par une leçon de résistance ratée un mercredi de rentrée universitaire* »²¹.

Les techniques et les procédés d'écriture employés dans ce roman sont conformes aux conventions littéraires réalistes de la fiction, Aïcha Kassoul raconte dans son roman une histoire dont les thèmes sont universels : l'identité collective, la liberté, la culture, les civilisations, où elle affirme dans cet extrait : « *Certaines vérités se trouvent encore dans les livres, un peu dans ma vie aujourd'hui sans Salammbô* »²². Notre écrivaine utilise des mots qui sont propres à sa culture, le lecteur ne se sent pas exilé dans la langue de l'autre, il peut comprendre l'agencement de ses mots, mais peut-être il ne peut pas comprendre ce que veut transmettre cette auteure.

D'une façon générale, l'écriture kassoulienne déploie l'éclatement du récit pour remettre en cause sa linéarité en insérant des éléments d'incohérence ou de rupture à l'intérieur de la fiction. Le récit renvoie le statut du narrateur comme voix narrative extraordinaire et véridique, où la fragmentation textuelle insinue derrière son tissu l'important à retenir dans la texture narrative.

I. 4 L'absence de l'épigraphe

Gérard Genette définit l'épigraphe comme suit : « *Je définirai grossièrement l'épigraphe comme une citation placée en exergue, généralement en tête d'oeuvre ou de partie d'oeuvre ; "en exergue" signifie littéralement 'hors' d'oeuvre, ce qui est un peu trop dire : l'exergue est ici plutôt en 'bord' d'oeuvre, généralement au plus près du texte, donc après la dédicace, si dédicace il y a* »²³. Dans notre corpus, l'épigraphe est totalement absente. Pourquoi Aïcha Kassoul n'utilise pas l'épigraphe dans cette oeuvre ? La réponse

²⁰Aïcha KASSOUL, op. cit., p.87.

²¹Ibid., p. 24.

²²Ibid., p. 21.

²³Gérard GENETTE, *Seuils*, op. cit., p.134.

est, tout simplement dans le roman moderne, l'épigraphe est très peu utilisée et donne une valeur classique au texte.

I. 5 Le Fragment dans le Roman

L'écriture fragmentaire ce n'est pas un style associé à une forme succincte, elle est considérée comme une conception de la littérature, nous trouvons cette multiplicité de genres littéraires dans : la poésie, l'essai et le roman. Les écrits de l'écrivaine dans ce roman sont caractérisés par une importante concentration de thèmes, et de nombreuses références littéraires et historiques sont évoquées. On peut dire que ce roman met en place une narration qui n'est pas linéaire, un canevas complexe qui construit le roman tout entier, des sauts dans le temps et l'espace. Une construction entre le passé et le présent, entre le récit historique, l'essai critique et l'autobiographie forment cette oeuvre.

Sur le plan typographique, nous remarquons que notre corpus est construit dès son incipit jusqu'à son excipit d'un enchaînement de fragments. Un éclatement, une hétérogénéité et de subversion dans son fond. Un style d'écriture qui provoque un déséquilibre total, et qui trouble l'harmonie et la linéarité du roman, où chacun des fragments est le plus souvent sous la forme d'un seul et unique paragraphe intertitré.

Des fragments d'autres récits perturbent l'ordonnance chronologique, les uns sont consacrés à l'histoire récente de l'Algérie comme « *Je me souviens d'une jeune-fille défiant en 1994 le chef du commando preneur d'otages dans l'airbus d'Air France. Bottes noires sur pantalon beige serrées aux mollets, cheveux libres malgré les ordres. La cavalière avait tenté de se rapprocher de la première classe, trouvé sur son chemin le chef du commando, répondu, bravache, oui à la question de savoir si elle était une habituée des manifestations qui allaient de la place du 1^{er} Mai à la place des Martyres, le sens contraire était réservé aux partisans du FIS* »²⁴ ; les civilisations antiques comme l'indique celui-là « *Le royaume des Massyles est sous contrôle. Couvrant à l'est le Constantinois et la Tunisie, il est la zone tampon dont l'empire a besoin aux portes de Carthage. A l'autre bout du Maghreb, plus grand et plus fort, le royaume des Masaesydes pourrait être une menace si la distance ne rendait inconcevable une alliance avec la vieille république ennemie* »²⁵, et aux critiques. Nous avons cité ces deux extraits à titre d'exemple, pour bien saisir la stratégie visée par la créatrice de cette oeuvre.

D'autres aux souvenirs d'enfance, aux rêves, où l'écrivaine vit ses réminiscences, évoquant ses études et sa présence en classe, comme le montre ces énoncés : « *A l'angle de*

²⁴ Aicha KASSOUL, op. cit., p.53.

²⁵ Ibid., p. 57.

la rue des Kouloughlis, une boucherie toute faïencée de rouge a pris la place du cabinet de l'avocat, que je repousse du regard de toutes mes forces quand il m'arrive d'aller à Blida. Esquive. Fuite en avant comme ce jour où j'ai laissé tomber mes étudiants et ma salle de cours. Derrière moi le mur refusait de reculer. J'ai fait un pas en avant »²⁶.

Si on cherche la liaison entre les passages suscités précédemment, nulle relation événementielle les attache ; le premier fragment narre un vécu durant la décennie noire (prise d'otages du vol Air France par quatre membres du Groupe Islamique Armé -GIA- le 24 au 26 décembre 1994). Le deuxième fragment, l'auteure expose une situation historique et les territoires composant le Maghreb de l'époque, ainsi que la politique d'expansion de chaque royaume. Quant au troisième fragment, Aïcha Kassoul fait un flash back, un retour en arrière pour décrire un boulevard (*Kouloughlis*) de sa ville natale Blida, et ses sentiments envers cette mutation.

Cette oeuvre est donc, constamment interrompue par des insertions venues d'ailleurs (rêves, mythe et contes), le lecteur se déconcerte par cet aspect hétéroclite et hybride du roman, un entrecroisement et une succession des séquences sans lien entre elles provoquant un dysfonctionnement du schéma narratif connu chez le roman traditionnel. On constate en effet, que l'oeuvre bénéficie d'un subtil agencement, où la plume talentueuse de notre écrivaine fut remarquable.

Aïcha Kassoul par cette technique narrative sait jouer entre les divers moments de l'histoire narrée, un écho organisé s'entend entre les lignes de ses écrits. Ce qui est évident dans une structure habituelle d'un récit, on rencontre : une situation initiale, un déroulement des événements, et une situation finale. Cette oeuvre n'obéit pas à ces critères traditionnels qui construisent un roman ; la présence de séquences narratives constamment interrompues, se suivent et s'entrecroisent sans aucune fidélité thématique, chaque fragment garde à son insu son thème traité. La possibilité d'une remise en ordre des séquences demande seulement un effort particulier de la part du lecteur ; et l'interprétation et la compréhension de ses fragments sont ouvertes devant ses yeux. Ce désordre fait du lecteur un créateur de sa part pour dégager ce que veut l'auteure, c'est à lui de reconstruire le récit, et l'agencer à sa manière après une lecture minutieuse et entière de l'oeuvre.

Certes, Kassoul fait de la fragmentation un principe de composition, la quête de l'harmonie thématique demeure ses préoccupations, elle fait appel à la collaboration du lecteur pour rassembler les éléments éparpillés. Tout à fait évident que l'hybridité (ce

²⁶Aïcha KASSOUL, op. cit., p.22.

concept nous venons le voir en détail dans le chapitre III) se manifeste dans ce roman, elle produit une rupture des normes et des règles. Dans notre cas, l'intelligibilité est conditionnée par cette technique de fragmentaire, elle joue un rôle important dans la collecte des informations.

L'auteure par ce procédé accumule des fragments textuels, afin de proposer au lecteur des clés pour une bonne interprétation et compréhension de son produit. Elle enracine donc, de nouvelles perspectives narratives chez ce dernier, pour qu'il soit lui aussi un lecteur moderniste.

Le roman dans sa toile se présente comme une histoire dont on ne connaît ni le début ni la fin, comme une tournée vertigineuse. Un incipit qui raconte la situation qu'a subi la population algérienne durant une période d'élection électorale d'un parti politique : « *Le premier signal d'une perte se déclara un mercredi de rentrée universitaire. Une de trop. L'avalanche roulait sur nous et nous n'y pouvions rien* »²⁷, et un excipit qui décrit les derniers souffles du philosophe et théologien Augustin fils de Monique : « *Augustin est en train de mourir frémissant sur le marbre froid de sa cathédrale marqué partout de l'Alpha et l'Omega. Tout près de lui, contre le chancel, la jeune femme lève vers lui ses yeux voilés de larmes* »²⁸.

Dans ce cas là, pour remettre en ordre, nous sommes obligés de faire suivre les clés proposées par l'auteure qui vont apparaître dans le processus de la lecture ; des mutations profondes dans l'œuvre proposent des véritables réflexions. Une volonté d'infléchir le roman dans le sens du composite, de l'hybridation sous une réalité aux désordres de tous genres. Les diverses stratégies utilisées par notre écrivaine, s'imposent dans le roman comme une nouvelle vision dans le monde romanesque.

Roland Barthes dans son œuvre *Le plaisir du texte*²⁹, nous a donné une marque pour concevoir le projet de l'écriture, et qui peut fournir à l'écrivain une jouissance d'ordre esthétique, car l'écriture est le terrain où se déploie l'expérience profonde de la liberté.

Dans *LA COLOMBE DE KANT*, l'écrivaine joue avec sa plume, elle montre sa révolution interne, ce qu'elle plaît, ce qu'elle hait, ce qu'elle aime, ce qu'elle déteste ; son talent se fonctionne comme un mécanisme de représentation d'un réel vécu, allant du partiel visant le tout ; elle fait éclater les frontières des genres (nous allons voir cet

²⁷ Aïcha KASSOUL, op. cit., p.7.

²⁸ Ibid., p.183.

²⁹ Roland BARTHES, *Le plaisir du texte*, Paris, Seuil, 1973.

éclatement dans le chapitre trois qui est consacré à la notion de l'hybridité), et nous transmet le beurre de sa pensée.

Dans son espace romanesque, notre écrivaine nous propose d'assister à une scène, comme si nous sommes invités à écouter un morceau musical noté, une harmonie qui associe plusieurs *tempi*, plusieurs instruments, où naître un récit multiformes.

La fragmentation sert à conduire le lecteur à un mouvement de va-et-vient à travers le texte, qui porte dans ses plis d'autres éclats. Grâce au talent imaginaire Kassoulien et sa forte documentation, apparaissent des différents niveaux typographiques favorisant une liberté de déplacement dans le texte. Cette richesse littéraire dans les différentes étapes du roman fait preuve de la liberté expressive de son auteure.

Jetons un coup d'œil bref sur les différentes subdivisions qui composent ce corpus, pour dégager ce statut fragmentaire qui se plante à l'intérieur du l'œuvre :

- La première partie, l'écrivaine raconte la victoire électorale d'un parti politique religieux (FIS), sa relation avec la société algérienne, et la réaction sociale envers cette mutation;
- La deuxième partie, l'auteure raconte le désastre militaire d'Hannibal (les guerres puniques) ;
- La troisième partie, un pacte autobiographique de l'auteure, ses souvenirs, les années qu'elle a passées dans la radio (chaîne III, comme animatrice d'une séance littéraire) ;
- La quatrième partie, une description détaillée du destin de la reine de Numidie Sophonisbe (fille du général carthaginois Asdrubal) ;
- La cinquième partie, parenthèse bisontine de l'écrivaine (consule d'Algérie à Besançon) ;
- La sixième partie, exofiction des deux figures historiques, Apulée et Augustin ;
- La septième partie, réservée aux confessions d'Augustin et à la critique, à la chute d'Hippone (actuelle ville Annaba), et un regard sur l'Algérie indépendante.

Ces parties font une mosaïque de cet univers romanesque, présentent une complexité d'un système de motifs ; un mélange d'espoir et d'angoisse dans ce récipient littéraire. Le projet fragmentaire Kassoulien se montre comme un travail de réagencement de ses unités fondant la trame narrative ; un intérêt capital pour inventer un lieu de représentation de la vie dans tout ses sens. Il s'agit d'une écriture strictement de rupture, pour donner naissance à une nouvelle harmonie, comme il affirme Roland Barthes dans le cercle des fragmentaires : « *Le fragment a son idéal : une haute condensation, non de*

pensée, ou de sagesse, ou de vérité (comme dans la Maxime), mais de musique : au “développement”, s’opposerait le “ton”, quelque chose d’articulé et de chanté, une diction : là devrait régner le “timbre” »³⁰.

Aïcha Kassoul dans cet espace romanesque, propose le fragmentaire comme une tâche bien achevée, une autre retouche imposée donne une renaissance textuelle. Par l’imposition de séquences prélevées sur d’autres textes, la linéarité subit des coupures, brisant l’homogénéité du récit, et ce qu’assure aussi, Barthes dans cette citation : « *Non seulement le fragment est coupé de ses voisins, mais encore à l’intérieur de chaque fragment règne la parataxe* »³¹.

C’est avec son talent figuré entre le réel et la fiction, l’écrivaine perfectionne son roman par le fragmentaire en pièces d’émotions, de pensées philosophiques et historiques. L’unité narrative dans cette trame résulte ainsi de la fusion des mythes comme le signale ce passage : « *Vite, à la limite de son souffle, tenter un coup de théâtre. Aussi improbable qu’un mouton tombé du ciel sur une montagne de Judée, offrant à la place d’Isaac son cou à un couteau paternel, le même qui saigne à blanc la petite Iphigénie sur une plage grecque, car jamais on ne demande l’avis des mères avant de faire mourir leur enfant. Sarah ne savait rien, sinon elle aurait dit non à Dieu lui-même. Clytemnestre passera le reste de sa vie à venger le meurtre de sa fille avec le sang des Atrides. Abraham, Agamemnon, Massinissa poursuivaient leur carrière* »³².

L’insertion de la tragédie de Jean Racine³³ dans ce roman n’est pas anodin, l’écrivaine par ce désordre narratif montre deux scènes qui ont un apport commun, dans un fragment qui précède le passage qu’on a cité, la narratrice nous raconte le sort et le vécu de la princesse carthaginoise Sophonisbe avec son deuxième époux Massinissa : « *Affabulation ou parole vraie. Pas question de laisser l’ex princesse carthaginoise mourir comme elle avait vécu. Pour rien.* »³⁴.

L’évocation de ces deux figures historiques, Isaac et Iphigénie et leurs sorts ont le même rapport avec le destin de Sophonisbe ; les deux mères Sarah (mère d’Isaac), et Clytemnestre (mère d’Iphigénie) n’ont rien su sur le sacrifice de leurs fils. Dans la tragédie de Jean Racine, Agamemnon le père d’Iphigénie sacrifiait sa fille sur une plage grecque, sa mère passera le reste de sa vie à venger le meurtre de sa fille ; le thème commun entre les

³⁰Roland BARTHES, *roland BARTHES par roland barthes*, Paris, Seuil, 1975, p. 98.

³¹Ibid., p. 97.

³²Aïcha KASSOUL, op. cit., p. 63.

³³Jean Racine, est un dramaturge et poète français. Né en 1639, mort en 1699.

³⁴Aïcha KASSOUL, op. cit., p. 63.

deux victimes est l'*assassinat*, c'est pour cette raison nous pensons que l'écrivaine a bien localisé cette tragédie et l'a relié avec l'assassinat de Sophonisbe.

De tout ce qui a été mentionné, selon notre point de vue, le fragmentaire comme technique narrative dans *LA COLOMBE DE KANT*, se présente comme un reflet de l'écrivaine, délocalisée et désespérée ; elle cherche à tisser ses rêves, ses souvenirs et son angoisse identitaire. Dans cet espace romanesque et par cette procédure, Aicha Kassoul cherche à affirmer sa propre autorité et sa propre identité. Cette libre écriture donne un nouveau souffle, et de mise en scène du réel par le biais de la fiction, et de cette façon, le fragmentaire semble offrir la possibilité d'une relecture de soi.

CHAPITRE II :
L'INTERTEXTUALITÉ
ET SA MANIFESTATION
DANS L'OEUVRE

L'intertextualité un concept qui a été utilisé par de nombreux théoriciens, un terme néologisme qui engendre de multiples significations. Les spécialistes du domaine littéraire ont jeté la lumière sur ce concept ces derniers temps beaucoup plus qu'avant ; ce procédé littéraire est devenu un terrain spacieux de recherche ; un laboratoire d'analyse autour de cette notion se fait, dont le but d'avoir une meilleure définition à ce phénomène. Il est souvent défini comme la présence d'un texte dans un autre texte, fusionnement d'un texte ou plusieurs textes dans un récipient novateur, au sein d'une même œuvre littéraire ; une manifestation qui regroupe de nombreux textes dans un même texte.

Évidemment, la littérature par sa nature comme une discipline vaste, elle n'échappe pas à la continuité, elle cherche toujours d'être par sa richesse et son progrès de se positionner. Elle n'est plus cette discipline brute, qui cherche uniquement des relations internes qui la tiennent avec elle-même. Sa relation avec le monde qui l'entoure a lui permis de trouver ses origines. Notant que chaque discipline a besoin de cette force motrice ; sachant qu'il n'existe pas un produit pur, sûrement il ya toujours un intrus bénéfique encaissé à l'intérieur ; cet ajout qui se localise dans le texte va donner plusieurs orientations au lecteur pour qu'il soit lui aussi dans la bonne voie.

On peut comprendre dès lors, que l'intertextualité est un procédé qui réécrit des textes précédents et les inclut dans un texte voulu choisi par son créateur. Cette intertextualité donc, va plus loin de ça ; sa valeur s'inscrit dans un phénomène descriptif des passages qui sont en relation avec la même matière narrée, une réécriture qui va nourrir le tapis romanesque et lui attribuer une autre dimension interprétative, une dimension qui sert à tenir l'intention du lecteur et tracte sa curiosité pour déceler ce qu'il veut à travers une opération mnésique.

La notion d'intertextualité, un concept adopté par de nombreux écrivains, elle est chargée de sens ; considérée comme un outil linguistique et stylistique, qui dessine une mosaïque touchable dans la toile narrative.

Le dictionnaire du littéraire définit cette notion ainsi : « *Au sens strict, on appelle intertextualité le processus constant et peut être infini de transfert de matériaux textuel à l'intérieur de l'ensemble de discours. Dans cette perspective, tout texte peut se lire comme étant à la jonction d'autres énoncés, dans des liens que la lecture et l'analyse peuvent construire ou déconstruire à l'envi. En un sens plus usuel, intertextualité désigne les cas manifestes de liaison d'un texte avec d'autres* »³⁵

³⁵Dictionnaire du littéraire, in Mémoire, ZAOUI Djazia, SOULIMANE Bilal, *Analyse de la traduction des intertextes chez Mohammed Dib -vers une revalorisation du patrimoine culturel*, Université De Tlemcen, 2015, p. 22.

Et avant d'entamer la présence et la manifestation de cette notion, ainsi que son interaction dans l'œuvre romanesque Kassoulienne, nous devons passer par une étape qui nous semble comme une infrastructure de ce chapitre, où nous démontrons comment ce phénomène littéraire est vu par les théoriciens, leurs points de vue, et faire un passage sur les célèbres théories qui ont pris le concept de l'intertextualité comme un terrain de recherche, afin d'avoir une idée satisfaisante sur ce dernier. Puis nous tentons d'étudier et analyser les traces intertextuelles localisées dans *LA COLOMBE DE KANT* comme deuxième étape.

II. 1 L'intertextualité vue par les théoriciens

II. 1. 1 Dialogisme de Bakhtine

La source théorique du concept de L'intertextualité, trouve ses origines dans les travaux du sémioticien russe Mikhaïl Bakhtine, et comme un point de départ pour bien cerner cette notion et dégager son entourage significatif, nous jetons un coup d'œil sur les résultats de ses travaux, pour arriver au final du mot intertextualité. L'auteur d'*Esthétique et théorie du roman* et de *La Poétique de Dostoïevski* n'a jamais introduit le mot Intertextualité dans ses travaux, un terme qui était absent chez lui, ses études sont concrétisées sur un concept majeur qui est le Dialogisme.

Selon Bakhtine « *Le dialogue n'est pas pour lui l'antichambre de l'action, mais l'action elle-même* »³⁶. Une autre définition s'ajoute de sa part : « *Or le dialogue, qui est le mode d'existence concret du langage, le soumet toujours aux feux croisés de deux ou plusieurs intentions, opposées ou concurrentes, affrontées ou complémentaires, et détermine par là de mille façons la structure des énoncés linguistiques. L'exploitation consciente et systématique des structures, « dialogiques » du langage, de la « plurivocité » du mot, de la présence simultanée, dans un même énoncé, de ma voix et de celle d'autrui* »³⁷.

Ces illustrations nous mènent à la compréhension de ce concept qui imbrique la présence d'autres voix dans un même énoncé, ce qui est touché dans ce passage de notre œuvre : « *Écoutez, disaient-ils. Dehors. Nous croyons à l'éternité des choses éternelles auxquelles nous appartenons. Notre pays a été libéré et vos cœurs s'en sont réjouis à tort* »³⁸. Une juxtaposition de voix est remarquable ; cette tirade des frères qui font partie du parti islamique (FIS) adressée à une foule de personnes ; la narratrice nous mentionne cette partie comme un dialogue qui s'est survenu à un moment donné (la victoire électorale du FIS), entre

³⁶La Conception du « dialogue » de Mikhaïl Bakhtine et, ses sources sociologiques (l'exemple des problèmes de l'œuvre de Dostoïevski [1929]P. 55. Disponible sur URL : <https://journals.openedition.org/paraxematique/1755> Consulté le 14/03/2022.

³⁷Mikhaïl BAKHTINE, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978, p16.

³⁸Aicha KASSOUL, op. cit., p.7.

les fidèles de ce front, et les autres personnes qui ont été présentes. Un circuit communicationnel déroulait entre un destinataire (les frères) explicite et un récepteur implicite par cet énoncé « *écoutez* » (le récepteur est cette foule qui n'est pas déclaré dans ce passage) représenté par la narratrice, elle se présente comme porte parole de ces personnes dans ce fil narratif, car elle était parmi ces présents, et ce qui a été affirmé par Bakhtine dans sa citation, une « *plurivocité* » du mot.

Bakhtine ajoute aussi que le discours trouve sa continuité, et se nourrit à travers l'activité langagière prise avec l'autrui, car les représentants de ce front, de ce parti ont trouvé leurs récepteurs, le discours se conceptualise et se renforce par cet acte communicatif qui assure sa vie et sa continuité : « *Le discours naît dans le dialogue comme sa vivante réplique et se forme dans une action dialogique mutuelle avec le mot d'autrui, à l'intérieur de l'objet. Le discours conceptualise son objet grâce au dialogue. Ceci n'épuise pas la question de dialogisation intérieure du discours. Elle ne rencontre pas le discours d'autrui dans l'objet seulement. Tout discours est dirigé sur une réponse, et ne peut échapper à l'influence profonde du discours-réplique prévu.* »³⁹. En ce sens, nous déduisons qu'il existe une parenté significative entre l'énoncé, mot et discours, qui font partie de l'activité langagière dans un circuit communicationnel entre un locuteur et son interlocuteur.

Après avoir vu ce terme dans la conception bakhtinienne, un point important se dégage dans le passage qui suit : « *Dostoïevski est en effet selon Bakhtine le créateur du "roman polyphonique" dont le principe est le dialogue* »⁴⁰. Un nouveau terme, qui a vu le jour d'une étude sur les œuvres de Dostoïevski, le terme de « *La Polyphonie* » où Bakhtine la spécifie comme marque distinctive qui renvoie au célèbre auteur russe Dostoïevski, cette marque devient par la suite comme l'une des caractéristiques qui fonde le roman d'une façon générale, et ce qu'affirme la présente formule : « *Ainsi la polyphonie, d'abord marque distinctive du roman dostoïevskien, par opposition au "monologue" du roman traditionnel, devient bientôt une caractéristique du roman en général, puis du langage à un certain stade de son développement (le stade du "plurilinguisme"), et enfin de tout langage, - puisque je ne puis employer de mot que je n'aie reçu d'un autre, où donc mon accent ne se superpose au sien.* »⁴¹.

Nous observons dans notre corpus, que l'écrivaine utilise le mot d'autrui pour suivre un enchaînement langagier, et assure une continuité dialogique dans ce fragment : « *Dos au*

³⁹Mikhail BAKHTINE, op. cit., p.103.

⁴⁰Ibid., p.14.

⁴¹Aicha KASSOUL, op. cit., p. 18.

mur qui refusait de reculer, j'ai abandonné ma salle de cours un jour de rentrée universitaire. Une de trop. Le vice-doyen interpellait à la première heure une collègue, les PV de délibérations à la main, de loin [...], le même vice-doyen à mes trousses au milieu du campus, me suppliant entourée de mes étudiants de rester encore un peu... »⁴². La juxtaposition des voix se manifeste explicitement dans ce passage ; dans un même énoncé nous touchons la voix du narratrice et la voix du vice-doyen ; et de ce fait, le concept de « polyphonie » focalise le regard sur une pluralité de voix manifestée dans le discours, une coexistence de voix se localise dans le roman, et le caractérise par des événements discursifs distincts : un discours éventuellement tenu par autrui d'un côté, et d'autre un discours du locuteur-rapporteur qui intègre ce fragment.

En effet, toute activité langagière humaine, est formée de mots d'autrui où le degré de transmission se varie « *L'un des thèmes majeurs et des plus répandus qu'inspire la parole humaine, c'est celui de la transmission et de la discussion du discours et des paroles d'autrui. Dans tous les domaines de la vie et de la création idéologique, nos paroles contiennent en abondance les mots d'autrui, transmis avec un degré de précision et de partialité fort varié* »⁴³.

Samoyault Tiphaine, dans son œuvre *l'intertextualité, mémoire de la littérature*⁴⁴ nous transmet un passage de l'œuvre de T. Todorov (*Bakhtine et l'altérité*), où Bakhtine stipule que la rédaction d'un texte est une opération d'inclusion de multiples outils, considérant que l'auteur est représenté comme un médiateur social, comme un pont qui assure la liaison de deux extrémités : « *Notre point de vue ne revient pas du tout à affirmer une sorte de passivité de l'auteur, qui ne ferait qu'un montage des points de vue des autres, des vérités des autres, qui renonce entièrement à son point de vue, à sa vérité. Il ne s'agit pas du tout de cela, mais d'une interrelation entièrement nouvelle et particulière entre sa vérité et la vérité d'autrui. L'auteur est profondément actif, mais son action a un caractère dialogique particulier. [...] Dostoïevski interrompt souvent la voix d'autrui mais il ne la couvre jamais, il ne la termine jamais à partir de "soi", c'est-à-dire d'une conscience étrangère (la sienne)* »⁴⁵. Ce qui a été affirmé par Aicha Kassoul dans un entretien, où elle disait : « *Les écrivains sont des êtres de*

⁴²Aicha KASSOUL, op. cit., pp.21-22.

⁴³Mikhaïl BAKHTINE, op. cit., p.157.

⁴⁴Œuvre de SAMOYAULT Tiphaine, *L'intertextualité*, Armand Colin, 2005.

⁴⁵Tiphaine SAMOYAULT, *L'intertextualité*, Armand colin, 2005, p.12.

chair et de sang obligatoirement socialisés dans une réalité donnée. Ils ne peuvent pas échapper au rendu de leur vécu, y compris dans la plus fantastique des fictions »⁴⁶.

Tiphaine soutient les propos de Bakhtine confirmant que le rôle de l'auteur est important, dans le sens qu'il va être intervenant dans ce cadre : « *Ainsi, le rapport d'un créateur à son personnage de roman, par exemple, ne peut jamais être tout entier d'identification : il doit maintenir cette dimension extérieure par laquelle ce personnage dialogue avec l'auteur autant que l'auteur avec lui. On lit de parfaits exemples de ce type de dialogue dans le style indirect libre, quand la narration prend apparemment en charge la pensée des personnages* »⁴⁷.

II. 1. 2 Julia Kristeva et la naissance du concept

C'est grâce à Julia Kristeva, que le concept d'intertextualité a vu le jour, elle a introduit ce terme dans deux articles : Le premier article paru en 1966 intitulé « *Le mot, le dialogue et le roman* » consacré à Bakhtine. Le second paru en 1967 intitulé « *Le texte clos* ». Et repris ensuite dans son ouvrage de "Séméiotikè" *Recherches pour une sémanalyse* en 1969.

Samoyault Tiphaine dans ce volet, nous rapproche la conception de ce terme clairement, et affirme à son tour comme les autres théoriciens qui ont entamé ce terme, et qu'à partir au recours aux travaux de Mikhaïl Bakhtine, que Julia Kristeva à tiré ce concept qui est défini comme suit : « *L'axe horizontal (sujet-destinataire) et l'axe vertical (texte-contexte) coïncident pour dévoiler un fait majeur : le mot (le texte) est un croisement de mots (de textes) où on lit au moins un autre mot (texte). Chez Bakhtine, d'ailleurs, ces deux axes, qu'il appelle respectivement dialogue et ambivalence, ne sont pas clairement distingués. Mais ce manque de rigueur est plutôt une découverte que Bakhtine est le premier à introduire dans la théorie littéraire : tout texte se construit comme une mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte.* »⁴⁸.

Le fil conducteur qui a poussé J. Kristeva a créé ce concept c'est bien le dialogisme Bakhtinien, c'est qu'à travers cette notion, que l'intertextualité s'est positionnée et s'est localisée dans le répertoire Kristevien ; ce qui a été garanti par le sémioticien russe introduisant dans la théorie littéraire, que toute texte est absorption d'un autre texte. Autrement dit, à l'intérieur de tout texte il y a la présence et les traces d'un autre texte.

⁴⁶http://www.vitamedz.com/fr/Algerie/All-0-Articles-1.html_entretien_avec-Aicha-Kassoul-universitaire et romancière : « L'écriture comme survie, tant qu'il y a de la vie. Consulté le 20/03/2002.

⁴⁷Tiphaine SAMOYULT, op. cit., p.12.

⁴⁸Ibid., p. 9.

Dans notre oeuvre, cette mise est visuelle, dans le fragment qui suit, nous touchons cette procédure avec clarté : « *Des cités universitaires surpeuplées, des salles de cours à l'abandon, un rectorat occupé à pister sa clientèle galonnée cinq étoiles, comme Flaubert l'esthétique manteau rouge d'Hamilcar Barca sur les traces de Matho qui possédera sa fille à la vie à la mort* »⁴⁹. L'auteure nous rapproche l'idée par une comparaison efficace qui fortifie le sens demandé ; deux situations qui semblent pareilles, une réalité vécue dans un campus universitaire, et un passé historique lointain qui tend sa main pour nous donner un même repère dans un présent qui serait inconnu.

Aïcha Kassoul raconte une vérité où les conséquences naissent de la même corde ombilicale généalogiquement ; l'histoire se répète, sauf que le temps et les acteurs changent. Les uns palpent pour avoir la chose cachée, les autres sont perdus dans cette chose cachée ; un fusionnement entre deux périodes, entre un passé et un présent. Chaque période a ses propres événements, a son propre vécu, un passé qui pousse un présent, et un présent qui se charge par un passé.

Kristeva, dans son œuvre *la révolution du langage poétique*, ajoute une définition adéquate à ce néologisme, une définition pleine de significations : « *Le terme d'intertextualité désigne cette transposition d'un (ou de plusieurs) système(s) de signes en un autre, mais puisque ce terme a été souvent entendu dans le sens banal de "critique des sources" d'un texte, nous lui préférons celui de "transposition", qui a l'avantage de préciser que le passage d'un système signifiant à un autre exige une nouvelle articulation du théorique – de la positionnalité énonciative et dénotative. Si on admet que toute pratique signifiante est un champ de transpositions de divers systèmes signifiants (une inter-textualité), on comprend que son « lieu » d'énonciation et son « objet » dénoté ne sont jamais uniques, pleins et identiques à eux-mêmes, mais toujours pluriels, éclatés, susceptibles de modèles tabulaires.* »⁵⁰.

Kristeva stipule que l'intertextualité est une opération, qui se redistribue et se repositionne dans un nouveau système énonciatif, bien organisé selon le besoin narratif, où les traces des anciens énoncés sont gardées. Le critère de la transposition reste un appui qui s'ajoute à son tour à ce phénomène pour le valorise d'une manière convenable dans le processus de la lecture.

Dans ce contexte, Tiphaine Samoyault nous indique une autre conception, celle de Julia Kristeva renvoyant aux deux termes, l'intertextualité et le dialogisme, et qu'elle n'a pas

⁴⁹Aïcha KASSOUL, op. cit., pp. 20-21.

⁵⁰Julia KRISTEVA, *La Révolution du langage poétique*, Paris, Seuil, 1974, pp. 59-60.

pu cerner le sens du dialogisme bakhtinien, ce qui prouve cette citation : « *Pourtant, tel qu'il est posé à cette époque, le concept d'intertextualité n'est pas aussi méthodologique que celui de dialogisme, ce qui est pour une large part la cause de ses réinterprétations ultérieures. Son défaut d'ancrage implique qu'il soit modifié en étant repris, adapté à d'autres propositions théoriques, moins transformationnelles que relationnelles, à d'autres problématiques (celle de la lecture par exemple) : bientôt l'intertextualité ne se contentera plus d'être une simple désignation, mais s'efforcera de se constituer en concept opératoire.* »⁵¹. Dans ce passage, l'idée de cette théoricienne est claire ; ce concept cherche d'autres raisons pour qu'il soit opératoire et arrive à la critique, par sa richesse, il dépasse le stade d'une simple désignation, par le fait de recours aux plusieurs transformations et des ajouts.

II. 1. 3 Roland Barthes et la notion de la réception

Roland Barthes, fait partie des pionniers qui ont jeté la lumière sur le concept de l'intertextualité, il s'inscrit à son tour dans le domaine de la recherche sur cette notion, suivant les pistes de ses précurseurs. Ce théoricien admet que tout texte est un intertexte, et qu'il y a une présence d'autres textes dans un texte à des niveaux variables. Une conception de sa part dans cette contribution, Selon lui : « *De la même façon, quoique au niveau second du discours, le texte déroule des codes multiples et simultanés, dont on ne voit pas d'abord la systématique, ou mieux encore : qu'on ne peut tout de suite "nommer" »*⁵².

Le terme de l'intertextualité est employé à partir des années 70 chez Barthes, il développe sa théorie de l'intertextualité dans une réflexion sur la littérature, qui prenne une place primordiale dans son répertoire plus que sur le langage, il la définit dans son célèbre oeuvre « *Le plaisir du texte* » consacrée à la jouissance esthétique des textes ; donnant une grande importance à la lecture , Barthes reconnaît des traces de Stendhal ou de Flaubert en lisant Proust : « *Je savoure le règne des formules, le renversement des origines, la désinvolture qui fait venir le texte antérieur du texte ultérieur. Je comprends que l'œuvre de Proust est, du moins pour moi, l'œuvre de référence, la "mathésis" générale, le "mandala" de toute la cosmogonie littéraire[...] : Proust, c'est ce qui me vient, ce n'est pas ce que j'appelle ; ce n'est pas une "autorité" ; simplement "un souvenir circulaire". Et c'est bien cela l'inter-texte ; l'impossibilité de vivre hors du texte infini - que ce texte soit Proust, ou le journal quotidien, ou l'écran télévisuel : le livre fait le sens, le sens fait la vie »*⁵³.

⁵¹Tiphaine SAMOYAUULT, op. cit., p.14.

⁵²Roland BARTHES, *Le degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, 1953, p. 141.

⁵³Roland BARTHES, *Le plaisir du texte*, op. cit., p. 59.

Si nous prenons ce passage et nous faisons un examen profond sur cet énoncé là : « *qui fait venir le texte antérieur du texte ultérieur* », nous remarquons qu'il existe une présence d'un texte antérieur et un texte ultérieur, cette présence déclarée par Barthes dans sa citation allusionne, qu'un texte englobe un autre, et l'ajout du terme « *la mathésis* » qui est vraiment incontestable dans le processus de la lecture, et qui veut dire et indique au même temps une action, un désir d'apprendre.

Cette contemplation nous lie d'une façon directe à la définition du concept d'intertextualité chez Roland Barthes, qui le définit comme suit : « *L'intertextuel dans lequel est pris tout texte, puisqu'il est lui-même l'entre-texte d'un autre texte, ne peut se confondre avec quelque origine du texte : rechercher les "sources", les "influences", d'une oeuvre, c'est satisfaire au mythe de la filiation ; les citations dont est fait un texte sont anonymes, irréperables et cependant "déjà lues" : ce sont des citations sans guillemets* »⁵⁴. L'intertextualité selon le point de vue de Barthes, crée une relation entre les textes dont il est impossible à repérer la source de cet intertexte.

Kassoul dans son roman, n'a pas caché son bagage littéraire et sa forte documentation. Dans la langue de l'autre, elle nous a donné l'image de cette femme qui a pu investir son temps, son âge et sa plume pour nous tisser cette œuvre, dont laquelle tous les grandes figures littéraires sont présentes devant nous ; lire *LA COLOMBE DE KANT* c'est : lire la *Boule de suif* de Maupassant, lire *l'Âge de fer* de Coetzee, lire *Salammbô* de Flaubert et autres.

Dans les énoncés qui vont suivre, nous aurons touché cette faculté qui se plante dans l'esprit Kassoulien envers cette littérature : « *Maupassant et les autres. Intérêt et capital littéraires confiés à notre patrimoine humain. A mon métier qui était d'enseigner, de donner une vie aux morts pour qu'ils nous apprennent à vivre, parce que la vie est une bonne chose, la meilleure qui ait jamais existé, et que si je suis encore quelqu'un de bien, je m'interroge sur des temps où il ne suffit pas d'être quelqu'un de bien.* »⁵⁵, « *Immobile et stagnante chez moi, tandis que je refermais *L'Âge de fer* de J.M. Coetzee, et que Boko Haram poursuivait l'histoire du FIS et des GIA au Nigéria.* »⁵⁶, et « *Sur la feuille de route du frère de Salammbô une obscure destination pointée depuis l'Espagne, un point de vraie chute personnelle, Capoue. La Babylone de l'Italie.* »⁵⁷. Ces figures citées, ont influencé notre écrivaine au point

⁵⁴Roland BARTHES, *Le bruissement de la langue*, Paris, Seuil, 1984, p.73.

⁵⁵Aicha KASSOUL, op. cit. p.15.

⁵⁶Ibid., p.16.

⁵⁷Ibid., p.29.

où ces influences ont donné le beurre de sa pensée dans ses écrits, pour elle « *La littérature, plus qu'une force, un mystère* »⁵⁸.

II. 1. 4 Michael Riffaterre et l'intertexte

Dans les études de Michael Riffaterre, la notion de l'intertextualité prend un autre penchement, elle devient un concept de la réception, il distingue l'intertexte de l'intertextualité. La lecture du texte selon lui, ne sera pas orientée que par l'intertexte. Samoyault Tiphaine dans cet angle, fortifie les points de vue de Riffaterre, elle cible aussi le texte et sa relation avec l'intertexte et le lecteur en même temps « *Le texte absorbe l'intertexte sans même le suggérer au lecteur* »⁵⁹. Ce lecteur doit posséder quelques orientations pour qu'il soit associé, impliqué dans le texte « *Le lecteur est sollicité par l'intertexte sur quatre plans : sa mémoire, sa culture, son inventivité interprétative et son esprit ludique sont souvent convoqués ensemble pour qu'il puisse satisfaire à la lecture dispersée recommandée par les écrits qui superposent plusieurs strates de textes ...* »⁶⁰.

Par ce soutien, Samoyault Tiphaine facilite l'interprétation de la conception de Riffaterre, elle mentionne cette distinction qui existe entre l'intertexte et l'intertextualité dans ce passage : « *L'intertexte – que l'auteur distingue de l'intertextualité, caractérisé comme le "phénomène qui oriente la lecture du texte, qui en gouverne éventuellement l'interprétation, et qui est le contraire de la lecture linéaire"* – y est une catégorie de l'interprétance et désigne tout indice, toute trace, perçus par le lecteur, qu'ils soient citation implicite, allusion plus ou moins transparente ou vague réminiscence, pouvant éclairer l'organisation stylistique du texte ("ensemble des textes que l'on retrouve dans sa mémoire à la lecture d'un passage donné) »⁶¹.

Avec l'apparition de ses deux œuvres (*La Production du texte*, 1979, et *Sémiotique de la poésie*, 1983) dont l'explication des faits littéraires prend sa grande part, Michael Riffaterre montre que la signifiante un point important à dégager pendant le processus de la lecture, cette signifiante est le résultat d'une profonde lecture. Dans son œuvre suscitée *La production du texte*, ce théoricien déplace l'expression littéraire de sa position partielle, il veut qu'elle soit dans un cadre général, où les signes demeurent une motivation nécessaire dans le centre d'étude, ce qu'affirme sa formule : « *On espère pouvoir ainsi placer l'expression littéraire dans le cadre d'une théorie générale des signes* »⁶².

⁵⁸Aicha KASSOUL, op. cit. p.12.

⁵⁹Tiphaine SAMOYAUULT, op. cit., p.44.

⁶⁰Ibid., p. 68.

⁶¹Ibid., p. 16.

⁶²MICHAEL RIFFATERRE, *La production du texte*, Paris, Seuil, 1979, p. 7.

La valeur de L'intertextualité est opératoire par sa nature productrice, et la compréhension du texte dépend de son intertexte. Le texte et l'intertexte selon Riffaterre sont des unités indissociables, « *Même lorsque le texte, non seulement a l'air de ressembler au réel, mais encore est d'une exactitude vérifiable, le rôle que jouerait éventuellement la perception de cette exactitude ne peut guère être qu'une coïncidence* »⁶³. Ce fragment implique à son tour la relation du texte et le réel (le lecteur fait partie de ce réel) et c'est grâce à la lecture attentive que le lecteur peut disséminer le sens.

L'existence de l'intertexte, un fait littéraire qui se dégage qu'à partir de lectures précédentes décelées par ce lecteur, et la compréhension du texte tend sa relation avec d'autres textes précédents. Genette nous confirme cette relation qui tend ses ailes entre le lecteur et le texte dans cette formule : « *J'envisage la relation entre le texte et son lecteur d'une manière plus socialisée, plus ouvertement contractuelle, comme relevant d'une pragmatique consciente et organisée* »⁶⁴.

II. 1. 5 Gérard Genette et la taxinomie

Ce théoricien a développé sa poétique de l'intertextualité dans ses études sur les types de relations transtextuelles, il a établi une classification des formes possibles qui peuvent prendre contact entre un texte et autre(s). Dans son œuvre « *Palimpsestes* » publiée en 1982, il reflète sa réflexion sur l'intertextualité, évoquée dans une œuvre précédente « *introduction à l'architexte* » publiée en 1979, où il aborde la transsexualité et les classifications relationnelles qui font partie à cette dernière.

Genette dégage cinq types de relations transsexuelles à savoir : l'intertextualité, la paratextualité, la métatextualité, l'architextualité et l'hypertextualité.

Selon lui, La transtextualité est définie comme suit : « *Je dirais plutôt aujourd'hui, plus largement, que cet objet est la transtextualité, ou transcendance textuelle du texte, que je définissais déjà, grossièrement, par " tout ce qui le met en relation, manifeste ou secrète, avec d'autres textes"*. La transtextualité dépasse donc et inclut l'architextualité, et quelques autres types de relations transtextuelles»⁶⁵. Genette dans ce passage montre la relation qu'un texte peut broder avec d'autres textes, soit d'une manière explicite (manifeste) ou implicite (secrète).

⁶³Michael RIFFATERRE, op. cit., p. 25.

⁶⁴Gérard GENETTE, *Palimpsestes : La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982, p. 19.

⁶⁵Ibid., p.7.

II. 1. 5. a - L'intertextualité

Comme une composante de la transtextualité, Gérard Genette définit l'intertextualité comme suit : « *Je le définis pour ma part, d'une manière sans doute restrictive, par une relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes, c'est-à-dire, eidétiquement et le plus souvent, par la présence effective d'un texte dans un autre. Sous sa forme la plus explicite et la plus littérale, c'est la pratique traditionnelle de la "citation" (avec guillemets, avec ou sans référence précise) ; sous une forme moins explicite et moins canonique, celle du "plagiat" chez Lautrémont, par exemple), qui est un emprunt non déclaré, mais encore littéral ; sous forme encore moins explicite et moins littérale, celle de "l'allusion", c'est-à-dire d'un énoncé dont la pleine intelligence suppose la perception d'un rapport entre lui et un autre auquel renvoie nécessairement telle ou telle de ses inflexions, autrement non recevable* »⁶⁶. Autrement dit, il s'agit des rapports entre les textes, tels que : la citation, l'allusion, le plagiat, la parodie, le pastiche et la mise en abyme. La distinction entre ces pratiques est, leurs présences et ainsi, le degré d'incursion à l'intérieur du texte.

II. 1. 5. b - La paratextualité

C'est la relation d'un texte avec son paratexte, comme la cite Genette : « *Le second type est constitué par la relation, généralement moins explicite et plus distante, que, dans l'ensemble formé par une œuvre littéraire, le texte proprement dit entretient avec ce que l'on ne peut guère nommer que son "paratexte" : titre, sous-titre, intertitres ; préfaces, postfaces, avertissements, avant-propos, etc. ; notes marginales, infrapaginales, terminales ; épigraphes ; illustrations ; prière d'insérer, bande, jaquette, et bien d'autres types de signaux accessoires, autographes ou allographes, qui procurent au texte un entourage (variable) et parfois un commentaire, officiel ou officieux, dont le lecteur le plus puriste et le moins porté à l'érudition externe ne peut pas toujours disposer aussi facilement qu'il le voudrait et le prétend* »⁶⁷.

II. 1. 5. c - La métatextualité

C'est la relation de commentaire qui unit le texte avec un autre. La métatextualité est souvent la critique d'une œuvre ou d'une citation, comme il la voit l'auteur du *Palimpsestes* : « *Le troisième type de transcendance textuelle, que je nomme "métatextualité", est la relation, on dit plus couramment de "commentaire", qui unit un texte à un autre texte dont il parle, sans nécessairement le citer (le convoquer), voire, à la limite, sans le nommer* »⁶⁸.

⁶⁶Gérard GENETTE, *Palimpsestes*, op. cit., p.8.

⁶⁷Ibid., p.10.

⁶⁸Ibid., p.11

II. 1. 5. d - L'architextualité

Ce type d'intertexte est décrit par Genette comme un type plus abstrait et plus implicite, il signale que : « *Le terme d'architexte, je m'en avise un peu tard, a été proposé par Louis Marin (« Pour une théorie du texte parabolique », in "le récit évangélique", Bibliothèque des sciences religieuses, 1974...)* Pour designer "le texte d'origine de tout discours possible, son "origine" et son milieu d'instauration ". Plus près, en somme, de ce que je vais nommer hypotexte »⁶⁹.

Donc l'architextualité est cette pratique qui met en évidence la relation qu'un texte entretient avec la catégorie génétique à laquelle il appartient, Genette fortifie sa définition par cette formule : « *Il s'agit ici d'une relation tout à fait muette, que n'articule, au plus, qu'une mention paratextuelle (titulaire, comme dans "Poésies, Essais, le Roman de la Rose", etc., ou, le plus souvent, infratitulaire : l'indication "Roman, Récit, Poèmes", etc., qui accompagne le titre sur la couverture), de pure appartenance taxinomique »*⁷⁰.

Ce théoricien annonce dans cette citation, un point très important, qui est du genre et son lien avec l'architextualité, il le décrit de cette façon : « *Car le genre n'est qu'un aspect de l'architexte »*⁷¹. Selon son point de vue « *la perception générique, on le sait, oriente et détermine dans une large mesure l'horizon d'attente du lecteur, et donc la réception de l'œuvre »*⁷².

II.1. 5. e - L'hypertextualité

Ce type de tanstextualité souligne la continuité entre deux œuvres : « *J'entends par là toute relation unissant un texte B (que j'appellerai "hypertexte") à un texte antérieur A (que j'appellerai, bien sûr, "hypotexte") sur lequel il se greffe d'une manière qui n'est pas celle du commentaire »*⁷³. On peut comprendre que cette pratique littéraire insiste sur le fait de transformer ou d'imiter un texte dans une autre œuvre, un rapport entre une œuvre actuelle (hypertexte), et une œuvre ancienne (hypotexte).

Dès le premier regard, on constate qu'il existe une ambiguïté entre deux concepts : la transformation et l'imitation. De sa part Genette nous facilite la distinction entre ces deux notions, il disait que : « *J'appelle donc hypertexte tout texte dérivé d'un texte antérieur par*

⁶⁹Gérard GENETTE, *Palimpsestes*, op, cit, p.7

⁷⁰Ibid., p. 12.

⁷¹Ibid.

⁷²Ibid.

⁷³Ibid., p. 13.

transformation simple (nous dirons désormais 'transformation' tout court) ou par transformation indirecte : nous dirons 'imitation' »⁷⁴.

Partant de ces définitions et ces illustrations, nous concluons que ce théoricien veut prouver que les cinq types de transtextualité, ne peuvent être s'isoler, une complémentarité touchable entre eux, et un entrelacement radical assure leurs liaisons.

II. 2 La typologie de l'intertextualité

L'auteur de *Palimpsestes*, nous a décrit et mentionné une typologie de l'intertextualité ; ces pratiques intertextuelles se distinguent en deux types ; le premier type inscrit les relations de coprésence (texte A est présent dans texte B) : la citation, l'allusion, le plagiat et la référence. Ces marques intertextuelles inscrivent la présence d'un texte antérieur dans un texte présent, et cela dépend du besoin narratif que l'auteur le choisit. Dans un même tapis romanesque, va apparaître une relation de coprésence entre les textes. Et le deuxième type inscrit les relations de dérivation (texte A est repris et transformé dans B) : la parodie, le pastiche et la réécriture.

Gérard Genette tamponne ces relations dans ce passage : « *Il n'est pas d'œuvre littéraire qui, à quelque degré et selon les lectures, n'en évoque quelque autre et, en ce sens, toutes les œuvres sont hypertextuelles. Mais, comme les égaux d'Orwell, certaines le sont plus (ou plus manifestement, massivement et explicitement) que d'autres : Virgile "travesti", disons, plus que les "Confessions" de Rousseau »⁷⁵.*

II. 2. 1 La Citation

Selon Genette « *Les diverses formes de transtextualité sont à la fois des aspects de toute textualité et, en puissance et à des degrés divers, des classes de textes : tout texte peut être cité, et donc devenir citation, mais "la citation" est une pratique littéraire définie, évidemment transcendante à chacune de ses performances, et qui a ses caractères généraux* »⁷⁶. La citation est une pratique repérable dans le texte par ces marques typographiques, l'auteur signale sa présence dans le texte, soit entre guillemets, soit en caractère italique distinguant du texte, elle sert à distinguer les passages empruntés.

Samoyault Tiphaine la définit de cette façon : « *La citation est toujours constituée par un fragment emprunté à un texte source, fragment précis, localisable, mais d'ampleur très*

⁷⁴Gérard GENETTE, *Palimpsestes*, op, cit, p. 16.

⁷⁵Ibid., p.18.

⁷⁶Ibid.

variable [...] L'allusion peut être elle aussi un fragment d'énoncé, c'est alors le plus souvent un nom propre ou l'emprunt d'un élément narratif »⁷⁷.

Marie Miguet-Ollagnier et Nathalie Limat-Letellier, dans leur œuvre intitulée *L'intertextualité*⁷⁸, elles citent une définition de ce concept proposée par Antoine Compagnon⁷⁹ qui considère la citation comme : « la forme simple d'une relation interdiscursive de répétition »⁸⁰.

D'après les passages évoqués, nous trouvons que la citation est une pratique littéraire qui est considérée comme une procédure d'insertion d'un texte dans un autre.

II. 2. 2 Le Plagiat

Le plagiat peut prendre la forme de la citation, mais sans marques typographiques. Samoyault Tiphaine évoque Annick Bouillaguet qui voit ce dernier comme un « *Emprunt non littéral explicite* »⁸¹. Un autre passage de Roland Barthes nous paraît important de le citer dans cette analyse ; Barthes nous invite pour confirmer explicitement que le domaine de la littérature, est un domaine qui peut engendrer tous les pratiques, entre eux le plagiat, qui est considéré comme une pratique littéraire : « *car dans la littérature, tout existe : le problème est de savoir où* »⁸².

Nathalie Limat-Letellier et Marie Miguet-Ollagnier, rapprochent clairement cette pratique dans ce passage : « *Il faut examiner l'appartenance du plagiat à la typologie intertextuelle, en tant que production d'un texte autre en rappel et en rapport avec un autre texte. Total ou partiel, dans le fond ou dans la forme, le plagiat est une manière d'intertexte lucide* »⁸³.

Le Plagiat est cette opération qui prend un extrait de texte d'un autre auteur sans noter les références, comme l'indique Samoyault : « *Le plagiat constitue une reprise littérale, mais non marquée et la désignation de l'hétérogène y est nulle* »⁸⁴.

II. 2. 3. La Référence

Cette pratique est une action de référer à : un texte, un auteur, un titre ou une situation spécifique, c'est une sorte d'indication, Samoyault la voit comme suit : « *La référence*

⁷⁷Tiphaine SAMOYAUULT, op. cit., pp. 45-46.

⁷⁸Marie Miguet-Ollagnier et Nathalie Limat-Letellier, *L'intertextualité*, annales littéraires Université de Franche-Comté, 637, 1998.

⁷⁹Antoine COMPAGNON, né le 20 juillet 1950 à Bruxelles, est un écrivain, critique littéraire et académicien français.

⁸⁰Marie Miguet-Ollagnier et Nathalie Limat-Letellier, op. cit., p.18.

⁸¹Tiphaine SAMOYAUULT, op. cit., p. 35.

⁸²Roland BARTHES, *le bruissement de la langue*, op. cit., p. 330.

⁸³Marie Miguet-Ollagnier et Nathalie Limat-Letellier, op. cit., p.95.

⁸⁴Tiphaine SAMOYAUULT, op. cit., p. 36.

n'expose pas le texte cité, mais y renvoie par un titre, un nom d'auteur, de personnage ou l'exposé d'une situation spécifique »⁸⁵, elle cite aussi, un autre appui de ce terme proposé par Annick Bouillaguet⁸⁶ dans son œuvre, qui la définit comme « *emprunt non littéral explicite* »⁸⁷.

Cette procédure sert à identifier et préciser les sources de l'œuvre objet d'étude. C'est qu'à partir des références, l'œuvre s'installe dans l'atmosphère de sa spécialité, sachant que toute œuvre renvoie à son domaine. Par la connaissance de ces références, le lecteur peut trouver son circuit de recherche facilement sans embarras ; et par sa nature de précision elle peut accompagner la citation pour la localiser et l'attacher à sa source originale.

II. 2. 4. L'allusion

Ce procédé prend parfois une position sémantique vis-à-vis le texte qui l'inclut ; c'est l'évocation d'une idée d'une autre personne ; il peut aussi, renvoyer à un texte antérieur implicitement. Dans ce cadre Samoyault Tiphaine nous trace le repère de cette pratique et son implication dans le texte, tissant une relation entre l'auteur et son lecteur, par son caractère implicite et le rôle que joue la subjectivité, elle disait : « *Pas pleinement visible, elle peut permettre une connivence entre l'auteur et le lecteur qui parvient à l'identifier. L'allusion dépend plus de l'effet de lecture que les autres pratiques intertextuelles : tout en pouvant ne pas être lue, elle peut aussi l'être là où elle n'est pas. La perception de l'allusion est souvent subjective et son dévoilement rarement nécessaire à la compréhension du texte* »⁸⁸.

À la lumière de ce qui précède, et en guise d'illustration, un passage tiré de notre corpus confirme la présence de cette pratique. L'écrivaine par sa forte documentation allusionne à l'œuvre de Guy de Maupassant, où le lecteur fait recours à sa sagacité pour déduire cette œuvre : « *C'était le credo d'une jeune normande dont tout le monde ne retient que son surnom de résistante en temps de guerre. Grassouillette sans être vraiment jolie, elle avait involontairement signalé sa gorge et sa croupe à un barrage ennemi, obligeant ses compagnons de voyage à descendre de voiture et attendre qu'un officier prussien lui passe dessus aussi facilement qu'il avait pénétré leur pays vaincu, mais non, celui-là no passara, avait juré Boule de suif.* »⁸⁹. Kassoul dans ce fragment insinue par l'index de sa plume implicitement à *Boule de suif*, le protagoniste de l'œuvre de Guy de Maupassant, que son intitulée porte son nom ; de cette façon le lecteur va penser directement à cette boule de suif

⁸⁵Tiphaine SAMOYAUULT, op. cit., p. 35.

⁸⁶Annick BOUILLAGUET, professeur émérite à l'université de Mame-la-vallée.

⁸⁷Tiphaine SAMOYAUULT, op. cit., p. 35.

⁸⁸Ibid., p. 36.

⁸⁹Aicha KASSOUL, op. cit., p. 13.

qui la connaît et qui existe dans les rangs de la bibliothèque de ce célèbre écrivain (Maupassant). D'autres termes cités aussi, dans ce passage vont aider ce lecteur à évoquer cette histoire sans aucune difficulté.

Un point qui nous paraît essentiel à signaler dans le passage qui suit, où Nathalie Limat-Letellier et Marie Miguet-Ollagnier, à leur tour, mentionnent comment cette pratique est vue par Michael Riffaterre : « *En particulier, Riffaterre ne permet pas de distinguer entre la citation – allusion “in praesentia” – et l’allusion, qui, jusqu’au XVIIe siècle, connotait le jeu sur le signifiant : si l’intertexte est, chez Riffaterre, caché, implicite, c’est à la fois une source et une allusion “in absentia”. Or, il existe deux régimes possibles de ce procédé utilisé dans “l’imitatio” antique : l’allusion vive et l’allusion morte – cette dernière serait rendue délibérément imperceptible, en l’absence de traces, de références repérables – cette figure invisible et perverse, compte sur l’inculture du lecteur* »⁹⁰.

Dans *LA COLOMBE DE KANT*, l’auteure par sa faculté, a bien positionné cette procédure dans le fil narratif ; l’explicite dans sa place, et l’implicite est représenté par des pratiques comme celle-ci de l’allusion, qui augmente et fait venir en même temps le degré de précision, pour que le lecteur soit dans sa marche littéraire à jour avec les ambitions de la créatrice de cette oeuvre.

Une autre allusion nous attire aussi, dans cette expression tirée de ce roman : « *En attendant, l’enfant de Thagaste décroche un poste d’enseignant en Italie et l’exerce dans de bonnes conditions. Sérieux et rigueur* »⁹¹. Cet enfant de thagaste est Apulée, présenté de cette façon par l’écrivaine, et qui donne à son lecteur une autre encoignure pour comprendre le sens de cette pratique littéraire.

II. 2. 5. Parodie et pastiche

Selon Gérard Genette, ces deux pratiques, la parodie et le pastiche sont deux types relevant de la dérivation, et qui sont des procédés opposés, la première transforme le style, et le deuxième l’imite.

II. 2. 5. a. La parodie

Le dictionnaire de français Larousse la donne trois définitions : « *1- Imitation satirique d’un ouvrage sérieux dont on transpose comiquement le sujet ou les procédés d’expression. 2- contrefaçons, imitation burlesque de quelque chose de respectable : la*

⁹⁰Marie Miguet-Ollagnier et Nathalie Limat-Letellier, op. cit., p.26.

⁹¹Aicha KASSOUL, op. cit., p. 162.

parodie d'un acteur.3- adaptation d'un texte littéraire à une mélodie ou à une pièce musicale déjà connue »⁹².

Gérard Genette voit la parodie comme une pratique confuse « *Parodie : ce terme est aujourd'hui le lieu d'une confusion peut-être inévitable, et qui apparemment ne date pas d'hier.* »⁹³, entamant l'étymologie de cette pratique pour savoir son développement dans le contexte littéraire et qui est comme suit : « *Ôdè, c'est le chant ; para : "le long de", "à côté" ; parôdein, d'où parôdia, ce serait (donc ?) le fait de chanter à côté, donc de chanter faux, ou dans une autre voix, en contrechant – en contrepoint –, ou encore de chanter dans un autre ton : déformer, donc, ou "transposer" une mélodie.* »⁹⁴.

La fonction de la parodie se concrétise dans la transformation d'une œuvre précédente, dont le but de la caricaturer ou pour la transposer, elle tient sa relation avec l'œuvre existante. Genette nous tisse un rapport bien clair, précis entre la parodie et la rhapsodie, il disait que : « *La parodie est fille de la rhapsodie et réciproquement [...] : la parodie, c'est l'envers de la rhapsodie, et chacun se souvient de ce que Saussure disait de la relation entre recto et verso. De même, bien sûr, le comique n'est qu'un tragique vu de dos* »⁹⁵.

II. 2. 5. b. Le pastiche

Après avoir connu la parodie comme une transformation de l'hypotexte ; Le pastiche à son tour, il déforme ce dernier, il est nommé aussi « *écriture imitative* ». Genette le confirme dans ce qui suit : « *laissant seul de son côté le pastiche pur, entendu a contrario comme imitation sans fonction satirique* »⁹⁶.

En outre, Genette nous dote aussi d'un autre exemple concret sur ces deux pratiques dans cette formule : « *ainsi dira t- on volontiers que les pastiches de Proust sont des pastiches purs, et que ceux de Reboux et Muller sont des parodies, ou des pastiches parodiques* »⁹⁷.

Une confusion se plante entre ces deux pratiques, qui peut provoquer un débat terminologique, ce théoricien récapitule et efface cette confusion, il a établi la distinction entre les deux concepts dans cette citation : « *Cette répartition commune répond, consciemment ou non, à un critère fonctionnel, "parodie" comportant irrésistiblement la connotation de satire et d'ironie, et "pastiche" apparaissant par contraste comme un terme*

⁹² <https://www.larousse.fr/français> Consulté le 23/03/2022.

⁹³ Gérard GENETTE, *Palimpsestes*, op, cit., p. 19.

⁹⁴ Ibid., p. 20.

⁹⁵ Ibid., p. 27.

⁹⁶ Ibid., p. 38.

⁹⁷ Ibid.

plus neutre et plus technique »⁹⁸. L'idée sera claire, tout ce qui est satirique et ironique renvoie à la parodie, et le contrastant renvoie au pastiche.

II. 2. 6. La réécriture

Cette pratique s'appuie sur une procédure de réinvention, c'est de donner une nouvelle face, en restant fidèle à la thématique principale ; autrement dit c'est de donner une nouvelle vue, une nouvelle version d'une chose.

II. 2. 7. La mise en abyme

C'est un phénomène de l'intertextualité, il trouve ses racines dans les travaux d'André GIDE⁹⁹, inventeur de cette pratique dans une page de son *Journal* en 1893. C'est grâce à Gide que la prose romanesque a été enrichie par ce nouveau phénomène, qui a pu donner à la littérature cette nouvelle procédure d'autoréflexivité appelée « *La mise en abyme* ». Ce que les critiques ont appelé « *le metaroman* » ou « *le roman du roman* ».

En littérature, la mise en abyme est un procédé qui consiste à placer à l'intérieur du récit principal, un autre récit qui reste fidèle à la thématique principale. C'est une pratique qui permet de perturber et de briser la linéarité de la narration, elle permet de donner un tournis au lecteur.

Lucien Dällenbach la définit de cette façon : « *Un organe de retour de l'oeuvre sur elle-même* »¹⁰⁰. Ce qui est attirant d'après cette définition, cette pratique met dans l'oeuvre des répétitions internes ; elle semble de constituer comme une parenthèse, une sorte de pause permettant au rythme narratif de ralentir.

L'insertion de cette procédure varie selon l'exigence narrative de l'auteur, qui voit à sa manière son emplacement idéal et convenable dans son texte, afin de rapprocher les points de vue, et en même temps la facilitation de l'interprétation du texte à son lecteur. Cette technique narrative éclaire le thème principal et autorise à l'écriture de trouver sa place au sein du texte en lien avec l'histoire narrée. La fonction narrative de la mise en abyme selon Lucien Dällenbach est « *l'aptitude de doter l'oeuvre d'une structure forte, d'en mieux assurer la*

⁹⁸Gérard GENETTE, *Palimpsestes*, op, cit., p. 19.

⁹⁹André GIDE est un écrivain français né le 22 novembre 1869 et mort le 19 février 1951. Parmi ses écrits : *L'immoraliste* (1902), *Prétextes* (1903), *Voyage au Congo* (1927), *Les Nouvelles Nourritures* (1935), *Journal* (1889-1939), *les faux-monnayeurs* (1925). Il obtient le prix Nobel de littérature en 1947.

¹⁰⁰Lucien DÄLLENBACH, in Thèse de doctorat, EL BACHIR Amel , *Textes hybrides et représentations de l'Autre dans le dernier été d'un jeune homme de Salim Bachi, Camus dans le narguilé et le café de Gide de Hamid Grine*, Université d'Oran 2 Mohamed Ben Ahmed, 2019, p. 195.

signifiante, de la faire dialoguer avec elle-même et de la pourvoir d'un appareil d'auto-interprétation»¹⁰¹.

En bref, Christiane Achour et Amina Bekkat transmettent les propos de Jean Ricardou, qui décrit ainsi ce procédé « *La mise en abyme conteste cette unité postulée (celle du récit) en la soumettant à la relance infinie de scissions toujours nouvelles* »¹⁰².

Dällenbach dans cette encoignure, expose une distinction entre trois dispositions de mises en abyme, selon lui « *la première, prospective [...], la deuxième, rétrospective [...], la troisième, rétro prospective [...]* »¹⁰³.

✓ **La mise en abyme prospective**

Cette pratique est vue par Christiane Achour et Amina Bekkat (elles partagent à leur tour les mêmes propos de Dällenbach) de cette façon : « *réfléchit avant terme l'histoire à venir* »¹⁰⁴.

✓ **La mise en abyme rétrospective**

La mise en abyme rétrospective selon les spécialistes suscités précédemment est vue de cette façon : « *réfléchit après coup l'histoire accomplie* »¹⁰⁵. Elle se manifeste souvent à travers les souvenirs des personnages, à travers ces retours incessants aux récits du passé, elle résume des souvenirs ou des retours à des récits d'enfances de la part des personnages.

Dans notre corpus, ce type de mise apparaît à travers les souvenirs d'Aïcha Kassoul, la narratrice fait un retour à son enfance et son vécu. Nous citons : « *Blida est une ville où il faut passer. Sans halte ni détour possible pour la fille de l'avocat exposée à la rue maison lycée lycée maison. Mon existence balançait droite gauche gauche droite comme l'horloge de la maison. A minuit souvent je ne dormais pas, retenais ma respiration, le douzième coup enfin, ma maison, ma famille, l'Algérie vivraient tant que l'horloge battrait, et que chaque lendemain la fille de l'avocat passerait. Bien. Le pied concentré, plein centre, sur chacune des dalles du trottoir qui la menait chaque jour de sa maison à son lycée* »¹⁰⁶.

✓ **La mise en abyme rétro-prospective**

Ce genre de mise, selon les mêmes sources citées auparavant est décrit comme suit : « *réfléchit l'histoire en découvrant les événements antérieurs et postérieurs à son point*

¹⁰¹ Lucien DÄLLENBACH, in Mémoire, BENCHORFI Saïda, *La fictionnalisation de l'Histoire dans le roman « La femme du Caïd » de Fatéma Bakhaï*, Centre Universitaire d'Ain-Temouchent, 2015, p. 57.

¹⁰² Christiane ACHOUR et Amina BEKKAT, op. cit., p. 164.

¹⁰³ Lucien Dällenbach, in Mémoire, Mounya BELHOCINE, *Étude de l'intratextualité dans les œuvres de Fatéma Bakhaï*, Université Abderahmane Mira de Bejaia, 2007, p. 21.

¹⁰⁴ Christiane ACHOUR et Amina BEKKAT, op. cit., p. 165.

¹⁰⁵ Ibid.

¹⁰⁶ Aïcha KASSOUL, op. cit., p. 91.

d'ancrage dans le récit »¹⁰⁷. Cette procédure intervient à travers une narration par rétrospection dont laquelle apparaît un événement ultérieur de la diégèse.

Et comme une synthèse générale de cette partie qui a été consacrée à l'intertextualité, nous avons remarqué que, chaque théoricien a donné sa propre définition pour définir ce concept, Mikhaïl Bakhtine avec son concept du "dialogisme", Julia Kristeva et la naissance de ce terme, Roland Barthes et la relation entre texte étranger et les autres, Michael Riffaterre et la stylistique des textes et Gérard Genette et sa théorie de taxinomie.

Tous ces théoriciens ont tracé leurs chemins avec des diversités de points de vue, pour arriver à un point final qui donne une définition adéquate à ce néologisme ; nous avons conclu que la racine de leurs théories reste elle-même, et les approches étudiées sont aussi restées fidèles au point de départ qui est « l'intertextualité ».

Tout texte est un intertexte, et la présence d'un texte dans un autre varie à des niveaux variables, les uns sont repérables, facile à les détecter ; les autres demandent la participation du lecteur pour les dégager, les identifier et les dépister. Donc pour la compréhension et l'interprétation de l'intertexte, Le lecteur doit avoir un bagage littéraire et une vaste culture pour pouvoir repérer la présence de ce concept dans le texte.

II. 3 Les traces intertextuelles présentes dans *LA COLOMBE DE KANT*

LA COLOMBE DE KANT, cette œuvre n'a pas raté d'embrasser ce phénomène entre ses bras. La lecture et relecture de ce corpus, nous a permis de déceler certains passages qui montrent une forte présence d'interaction entre plusieurs textes ; les insertions de plusieurs textes dans cette trame narrative ont donné une richesse littéraire à ce roman. Le foisonnement textuel comme une stratégie d'écriture Kassoulienne, nous tracte vers une intention de communiquer avec les autres œuvres de grands écrivains.

Ce qui intéressant dans notre étude est que, Aicha Kassoul a tissé son univers romanesque en faisant interpellé d'autres œuvres littéraires, ainsi que leurs auteurs pour bien faciliter la tâche de l'interprétation de son récit,

Nous tenons de montrer les passages qui ont été relevés de *LA COLOMBE DE KANT* où la présence de l'intertextualité prend sa grande part, notamment la pratique de « la mise en abyme » qui a été quasi présente dans cet espace littéraire. A cet effet nous avons choisi de consacrer dans la partie qui suit, d'analyser uniquement cette dernière, en dégageant les œuvres, ainsi que leurs auteurs et leurs rapports avec l'œuvre Kassoulienne, afin d'arriver à

¹⁰⁷Christiane ACHOUR et Amina BEKKAT, op. cit., p. 165.

une bonne interprétation, et tirer selon notre connaissance ce que veut l'auteure à travers ce phénomène d'intertextualité.

➤ **Guy De Maupassant**

Le maître de la nouvelle, est appelé aussi « *C'est le spécialiste du coup d'œil aigu, implacable, qui met au jour la vérité profonde des êtres ou des milieux sociaux* »¹⁰⁸ il disait : « *Je porte en moi cette seconde vue qui est en même temps la force et toute la misère des écrivains. J'écris parce que je comprends et je souffre de tout ce qui est parce que je le connais trop.* »¹⁰⁹

❖ **Son oeuvre « *Boule de suif* » (nouvelle écrite en 1879, publiée en 1880).**

Boule de suif, une histoire inspirée d'un fait divers, elle se déroulait pendant la guerre franco-prussienne en 1870. *Boule de suif* l'intitulée de l'œuvre, est le protagoniste que Maupassant le choisit dans son univers romanesque, il lui charge dans son schéma actanciel le rôle d'une prostituée, son vrai nom est Elizabeth Rousset. Dans ce récit, ce personnage principal avec neuf personnes dont un couple de commerçant, un couple de bourgeois, un couple de nobles, deux personnes religieuses et un démocrate prennent une diligence Pour fuir de cette situation de guerre.

Après une nuit passée dans une auberge occupée par les prussiens ; le jour de suivre leur route, un officier prussien exerce un chantage, dont lequel Boule de Suif doit obéir à sa demande , elle doit coucher avec lui, et si ses compagnons veulent suivre leur chemin, donc elle doit accepter son offre ; Boule de Suif à son tour refusait ce geste, mais elle trouvait une hostilité de la part de ses compagnons, ils l'exigeaient d'accepter son désir, ils faisaient la pression sur elle qui finisse par obéir amertement à sa demande, à cette situation. Le lendemain les voyageurs prennent la route ; l'histoire se termine sur boule de suif en larmes, une femme désespérée et éperdue « *Une diligence reprenait la route dans un pays occupé [...], le corps, le sang, l'âme d'une gentille fille vaincue par un officier prussien, moins pire que l'ennemi intime. La victime sanglotait seule dans son coin, un compagnon démocrate buvait ses larmes, je fredonnais avec lui un chant révolutionnaire, ah, ça ira, la guerre, les crises, c'est fait aussi pour ça* »¹¹⁰.

La morale qu'on peut la tenir de ce récit est, dans l'union des intérêts individuels, les principes s'effondrent. Avant l'envahissement prussien, *Boule de Suif* était une personne non

¹⁰⁸Françoise Polquin, Laurent Hermeline et Dominique Rolland, *Littérature française, les textes essentiels*, Tours, Hachette, 2008, p. 66.

¹⁰⁹Ibid.

¹¹⁰Aicha KASSOUL, op. cit., p. 14.

désirée, et avec les nouvelles données, cette femme indésirable doit sauver ses camarades de route quelques soient les conséquences ; une liberté conditionnée, sachant que le groupe est formé de personnes qui donnent l'exemple de la société moderne, des bourgeois, des commerçants, des religieux et un démocrate ; toutes les strates de la société sont présentes, et si la sagesse juge et la logique rationnelle de ces derniers touchent leurs consciences, il est inadmissible par le code morale et social d'accepter d'une manière ou d'une autre ce qu'a demandé l'officier prussien, mais, comment dit-on, si la mort pose leurs ailes devant ses yeux et frappe sur leurs portes. Les principes dissipent devant une situation pareille. Il s'agit de sauver sa propre vie plutôt que de faire front contre la mort, contre les principes, ce qui confirme ce passage notre colombe « *L'histoire qui tombe sur chacun de nous, oblige à la soumission ou au refus, n'était qu'une vue de l'esprit* »¹¹¹.

Et c'était notre cas dans la décennie noire, Kassoul évoque *Boule de Suif* dans ce contexte ; à notre connaissance, nous pensons qu'elle veut nous transmettre un message, ces frères (les sympathisants du FIS) qui veulent réparer la hogra, après une trentaine d'années de l'indépendance ; cette hogra elle-même est devenue leur arme. Le malheur est que, toute la population est malmenée et brutalisée durant cette période, et que ce pays (l'Algérie) est touché par ces personnes qui ont considéré que sans eux la terre va perdre son perpendiculaire ; tout le monde a vu ce qu'a fait la décennie noire, les statistiques des dégâts matérielles et humaines à cette époque là, ont atteint la bande rouge, la population a souffert de la fausse doctrine de ces personnes qui veulent réparer l'injustice, « *Par le peuple et pour le peuple. Le slogan sonnait creux au fronton des municipalités devenues républicaines en 1962. Trente ans plus tard, une première éclatante victoire électorale commençait à le remplir de sens avec la promesse d'une république islamique vraiment populaire qui réparerait la hogra, cette injustice majeure et intraduisible que Dieu n'était pas le seul à connaître...* »¹¹².

Dans *Boule de Suif*, Maupassant impose l'héroïne comme un devoir de résistance « *Assurance de celles et ceux qui ne sont pas comme vous et moi en situation de non choix, car si Maupassant avait imposé à son héroïne, chut, un devoir de résistance, nous étions coincés sur une terre sans perpendiculaire, traversée de parallèles à genoux presque partout* »¹¹³. Kassoul dans ces fragments, compare sa situation, ainsi que son entourage, et signale que les rôles se jouent de la même façon que dans la fiction de Maupassant : « *Dans la fiction de*

¹¹¹Aicha KASSOUL, op. cit., p. 13.

¹¹²Ibid., p. 8.

¹¹³Ibid., p. 14.

*Maupassant. Dans notre existence où les administrateurs, rectorat, décanat, brisaient les règles et l'éthique, trouvaient preneurs chez des collègues formés comme moi à l'université des Malti et Mandouze. »*¹¹⁴, Sauf que les personnages se remplacent par d'autres, l'intrigue fictionnelle et l'intrigue réelle font la même fonction comme l'indique cette phrase « *L'histoire passe, les constantes demeurent* »¹¹⁵

➤ **John Maxwell Coetzee**¹¹⁶

❖ **Son œuvre « *L'Âge de Fer* » (roman 1992).**

Dans ce roman, le personnage principal est une femme enseignante à l'université du Cap, J.M. Coetzee la met en retraite dans son monde fictionnel, souffrant de deux maladies, la première est organique « un cancer », et la deuxième est morale « l'apartheid », dans une centaine de pages la mort la cible.

Une question qui se pose au lecteur est, pourquoi notre romancière a introduit dans son roman cette œuvre, autrement dit cette intertextualité ? Quel rapport bénéfique pour une bonne perception de ce fragment ? Si on constate bien ce passage : « *En Afrique du Sud où J.M. Coetzee met à la retraite une enseignante de l'université du Cap, lui donne un cancer et le mal de l'apartheid, les deux la faisant mourir en une centaine de pages.* »¹¹⁷, nous trouvons que notre écrivaine évoque ce roman avec son personnage principal, qui était aussi une enseignante comme notre écrivaine. Les deux personnalités, notre enseignante a vécu une période amertume (la décennie noire) dans son pays d'un côté, et de l'autre ce qu'a subi l'enseignante de J.M. Coetzee dans son univers fictionnel de *l'Âge de fer*.

Un point commun les lie tout les deux, ce qui s'affirme dans le passage qui suit, où le sentiment de malheur senti dans le continent Africain par ces deux femmes, elle disait « *Dans le monde qui continuait de venir à moi, j'ai vu deux corps malades, deux pays devenus corps de sang noyés du nord au sud de l'Afrique. Du sang noir, du sang moins noir, blanc comme celui des Afrikaners, sang arabe, sang berbère sans écriteau discriminatoire dans l'histoire de mon pays sans âge, en proie à l'abjection soudaine, la pureté* »¹¹⁸. Ce sentiment de malaise l'a poussé à écrire cette expression avec une telle éloquence « *Force de l'écriture. Pas d'apartheid chez moi, qui ai connu Mandela. Juste une violence inouïe pendant une décennie*

¹¹⁴Aicha KASSOUL, op. cit., p. 89.

¹¹⁵Ibid., p. 53.

¹¹⁶J. M. Coetzee, est un romancier et professeur en littérature australien, d'origine sud-africain, né le 09 février 1940 au Cap en Afrique du Sud, il est lauréat de prix Nobel de littérature en 2003.

¹¹⁷Aicha KASSOUL, op. cit., p.15.

¹¹⁸Ibid., p. 16.

dite noire, brutalement revécue avec une Sud Africaine blanche, libérale, écrivant solitaire au plus sombre de sa nuit »¹¹⁹.

Un rapport bien clair se figure entre l'apartheid et la décennie noire, les deux blessures ont un point commun « le sang », un sang coulé d'un seul corps (l'Afrique), l'Algérie et sa souffrance avec la décennie noire, et le Sud Afrique qui souffrait lui aussi à son tour de l'apartheid.

Ce corps pour l'auteure a souffert énormément, ces deux maladies : l'Islamisme et l'Apartheid se rassemblent dans son ventre (Centre de l'Afrique – Nigeria), « *Immuable et stagnante chez moi, tandis que je refermais L'Age de fer de J.M. Coetzee, et que Boko Haram poursuivait l'histoire du FIS et des GIA Au Nigéria* »¹²⁰.

➤ **Irvin Yalom**¹²¹

❖ **Son œuvre « *Les larmes de Nietzsche* » (Roman 1992).**

Irvin Yalom, le professeur américain émérite de psychanalyse, dans son œuvre « *Les larmes de Nietzsche - une œuvre importante sur la psychothérapie existentialiste, un roman historique* », évoque les grandes figures : Josef Breuer (un médecin viennois), le philosophe allemand Friedrich Nietzsche et le père fondateur de la psychanalyse Sigmund Freud.

L'auteur de cette œuvre, fait une rencontre fictionnelle entre ces trois figures, un débat valeureux s'est déclenché entre ces personnes de qualité. Ce roman laisse le lecteur découvrir son intrigue tout seul, et il peut répondre à la question qui tourne dans sa tête : qui soigne l'autre ?

La présence de ces figures dans *LA COLOMBE DE KANT*, notamment dans ce passage : « *Ce n'était pas moi qui pleurais, mais Nietzsche dans les bras d'un psychothérapeute viennois lui-même en larmes, chacun en proie à une fantasmagorie amoureuse ; tous les trois, eux deux et moi, désespérés dans un livre miraculeusement secourable, lu au bon moment...* »¹²², nous donne le bout de la ficelle pour comprendre le point de départ de cette fiction, qu'à travers elle, Irvin Yalom brode sa fiction et fait rassembler ces figures dans une même tenture fictionnelle, où il démontre par sa réflexion littéraire un débat interdisciplinaire entre la médecine, la philosophie, et la naissance d'une nouvelle discipline nommée plus tard « *La psychanalyse* » avec son pionnier Sigmund Freud.

¹¹⁹Aicha KASSOUL, op. cit., p. 15.

¹²⁰Ibid., p. 16.

¹²¹Irvin David Yalom, né le 13 juin 1931, est un écrivain américain, auteur de romans, essais. Un professeur émérite en psychiatrie de l'université Stanford.

¹²²Aicha KASSOUL, op. cit., p. 17.

Il nous reste, nous les lecteurs de découvrir, pourquoi le passage suscité tient sa relation avec ce notre roman ? Nous supposons que l'auteure, nous insinue d'une façon ou d'une autre, de comprendre la situation malade qu'elle a vécu, et le regard de sa société envers la femme. Dans un passage qui suit et qui réside dans le même fragment, nous pouvons dégager un sous thème qui est très important : la position de la femme dans la société algérienne, et comment cette société cible la femme ; ce sous thème va attacher ces deux œuvres, celle d'Irvin et celle de Kassoul ; un point d'intersection se fonde entre les deux récits qui est, le besoin d'une consultation thérapeutique.

Mais, notre romancière par sa forte personnalité a fini de trouver son remède toute seule, sans aucune consultation thérapeutique « *Dans une société dure à l'égard des femmes, je m'étais fabriqué mon image, un idéal à adorer [...] la conscience tranquille plus facile à vivre que la mauvaise réputation, mais l'angoisse était profonde, tenace, les fins dernières de l'existence, la liberté, autant d'inquiétudes réprimées pendant une moitié de vie, brisant soudain leurs chaînes et exigeant d'être entendues, réalisées* ». ¹²³

Par une simple coordination entre les deux passages, l'idée qui survole dans nos esprits est que, même la valeur et le poids d'une personne comme Nietzsche dans l'univers fictionnel d'Irvin Yalom, il avait besoin d'un psychologue viennois, une allusion au docteur Josef Breuer, où l'écrivaine affirme par ses paroles que ce n'est pas elle qui pleurait, c'est le célèbre philosophe et sa valeur, qui a laissé derrière lui sur la chaire d'un psychologue ses larmes témoignant sa consultation.

Une vérité mentionnée de la part d'Aïcha Kassoul, nous confirme qu'elle se contente et suit son chemin dans ce fragment : « *Je me sens bien. Ma solitude est intacte, mon angoisse de la mort embarrassante. Je continuerai de vivre malgré tout. Dans l'infini du temps, passé et à venir, tout ce qui peut arriver est déjà arrivé* » ¹²⁴.

➤ **Gustave Flaubert**

« *Peu d'hommes auront autant souffert que moi pour la littérature* » ¹²⁵, disait-il.

❖ **Son œuvre « Salammbô » (roman historique 1862).**

Notre écrivaine a inséré dans son univers romanesque le roman historique de « Salammbô » de Gustave Flaubert, un épisode de l'histoire de Carthage (les guerres de mercenaires), rapporté par Polybe inspira à Flaubert de construire tout un monde antique « *Gustave Flaubert trouve le cap d'une inspiration nouvelle au Maghreb. Son Orient. A*

¹²³ Aïcha KASSOUL, op. cit., pp. 16-17.

¹²⁴ Ibid., p. 17.

¹²⁵ Françoise Polquin, Laurent Hermeline et Dominique Rolland, op. cit., p. 54.

l'ouest. Au nord de l'Afrique qui est le sud de l'Occident. Qu'importe la carte, le fantasme veut son territoire [...] le bonheur à bord de Salammbô avec deux m, les sens dessus dessous, déboussolés sur place sans perdre le nord. Notre Sud. Qui ouvre en grand les portes du plaisir à la petite sœur de Bovary lorsque ses défenses tombent dans les bras de Matho, le chef des mercenaires coursé par son père, le généralisme Hamilcar Barca, suffète de Carthage »¹²⁶. Une histoire entre deux amants, Salammbô et Mâtho qui a dessiné un destin inévitable, plein de sacrifice dans la fiction de Flaubert.

L'évocation de cette œuvre dans le roman d'Aïcha Kassoul, nous tend la main pour dégager quelques thèmes principaux tissés par Flaubert dans son roman « *Salammbô* ». Un nœud primordial qui se localise dans cette intrigue, la souffrance des civils à cette époque, et cela cible directement le fond de notre corpus, car dès la lecture de l'incipit, nous avons vu que notre écrivaine a commencé de citer la première étincelle qui a explosé la situation dans son pays « *Le premier signal d'une perte se déclara un mercredi de rentrée universitaire. Une de trop. L'avalanche roulait sur nous et nous n'y pouvons rien* »¹²⁷. Une situation catastrophique a poussé cette Algérie dans la grotte de la décennie noire, comme elle confirme Kassoul dans ce passage « *Le premier signal d'une perte* », et vraiment elle était une perte, car la population algérienne a perdu la blancheur de cette Algérie.

Ce rapport sert à créer une liaison thématique entre les deux récits par ce thème de souffrance qui les attache. Aussi, la présence de la violence dans l'œuvre de *Salammbô* pris sa part narrative, et qui se projette et reflète directement au vécu de la population algérienne, qui a souffert énormément durant cette décennie dite noire. L'auteure le déclare franchement « *Je continue de n'aimer le roman de Flaubert que pour ce que j'en ai retenu. Les portes du plaisir qui s'ouvrent en grand lorsque nos défenses tombent ...* »¹²⁸.

Nous voyons qu'il existe un lien bien tendu entre les deux romans, et de cette manière on comprend que *la Colombe* sera interprétée d'une façon logique, en découvrant en même temps que cette intertextualité a raccourci la distance entre les points de vue des deux auteurs Guy de Maupassant et Aïcha Kassoul.

Ce qui est vraiment captivant dans le tissage de Flaubert, c'est les stratégies militaires qui demeurent comme un thème majeur étudié par le créateur de « *Salammbô* ». Pour fonder un état, l'intérêt individuel se crase devant le collectif; Hamilcar Barca sache bien la relation qu'existait entre sa fille *Salammbô* et *Mâtho* le mercenaire, mais la loi a exigé de le punir « ...

¹²⁶ Aïcha KASSOUL, op. cit., p. 20.

¹²⁷ Ibid., p. 7.

¹²⁸ Ibid., p. 21.

comme Flaubert l'esthétique manteau rouge d'Hamilcar Barca sur les traces de Matho qui possèdera sa fille à la vie à la mort. La belle meurt à l'instant où son amant expire à ses pieds, crucifié par la république marchande, son armée, ses prêtres. Gros effets symboliques. Légèreté de l'être »¹²⁹. Ce qui nous donne une image qui sera creusée dans nos mémoires est que, le dominant reste toujours aveugle devant les intérêts individuelles, devant les sentiments d'autrui, et il doit suivre son plan selon sa doctrine despotique jusqu'au bout « *Le frère de Salammbô vainqueur à Cannes. En route vers Capoue* »¹³⁰ ; et ce qui a été signé par la plume de l'auteure dans ce passage « *Les décideurs décidaient, les acteurs agissaient depuis leurs bases arrière, écoles, mosquées, criaient victoire aux premières élections soi disant libres.* »¹³¹

➤ **John Dos Passos**¹³²

❖ **Son œuvre « *Manhattan Transfer* » (1925).**

L'œuvre de John Dos Passos « *Manhattan transfert* », est l'œuvre le plus important de cet auteur, il s'imposa comme une voix majeure de la littérature américaine. Dans cette œuvre, Dos Passos retrace la vie des individus de différentes origines, où leurs vies s'entrecroisent, un Avocat, un homme politique et autres « *Observateur curieux, il sonde avec attention les paysages, les hommes et les mots qu'il rencontre. Il apporte un soin tout particulier à l'observation et essaie de conserver un état d'esprit ouvert et de garder la capacité à s'étonner* »¹³³. Dans notre corpus, nous pensons que l'écrivaine nous cite l'œuvre et son écrivain pour montrer comment les diverses strates de la société s'entrecroisent dans la vie, dont le thème historique prend la charge d'être présent fortement.

L'écrivaine situe ce fragment après un fil narratif d'une description de l'état du général Barcide Hannibal pendant les guerres puniques, ses envahissements et sa résistance. Elle invite le lecteur pour qu'il soit présent dans chaque mot traité.

Un autre vecteur touché chez cet écrivain, une procédure prise par l'auteur au moment de sa rédaction, Dos Passos dans *Manhattan Transfert*, narre l'histoire avec une technique narrative stylistique, qu'on ne peut pas la trouver peut-être chez les autres écrivains. L'œuvre est caractérisée par une écriture expérimentale dite : courant de conscience ou flux de conscience. « *En littérature, le "courant de conscience" ou "flux de conscience" est une*

¹²⁹ Aïcha KASSOUL, op. cit., pp. 20-21.

¹³⁰ Ibid., p.24.

¹³¹ Ibid., p.09.

¹³² John Roderigo Dos Passos, né en 1896 à Chicago et mort en 1970, écrivain et peintre américain.

¹³³ In Thèse, Delphine Robache, *La matérialité du texte dans Manhattan Transfer et USA de John Dos Passos*, Université Sorbonne Nouvelle Paris III, 2017, p. 11. Disponible sur URL : <http://tel.archives-ouvertes.fr/>

technique d'écriture qui cherche à transmettre le point de vue cognitif d'un individu en donnant l'équivalent écrit du processus de la pensée. Le terme, initialement anglophone (*Stream of consciousness*), a été introduit par le philosophe et psychologue WILLIAM James dans l'ouvrage – *the principles of psychology* 1890)¹³⁴.

Et en fait, ce qu'a fait le style Kassoulien dans *LA COLOMBE DE KANT*, elle atteint l'apogée de la narration par ce style, par sa volonté et non pas par imitation, ce qui nous révèle ce passage « *Les rêves se transfèrent d'un continent à l'autre. De Capoue au Manhattan de Dos Passos. Des émigrés italiens discutent. La misère ça brûle, ça étouffe, ça parle d'un meeting de camarades à Turin... un type de Capoue s'est levé pour parler... Un très bel homme mince... Il a dit qu'il n'y aurait plus d'autorité, quand, après la révolution, il n'y aurait plus personne pour exploiter le travail des autres* »¹³⁵.

L'auteure par cette nouvelle, se débarrasse des techniques littéraires standards, elle présente des idées rapides avec un style narratif attirant, dans l'explicite toujours il y a de l'implicite, quelques choses cachée dans les coins, mais englobent le tout, pour nous fournir un aperçu global, comme exemple, la vie de ces émigrés italiens. Il nous paraît dans cette formule que le style d'écriture de dos Passos a plu notre écrivaine, elle décrit ses vues avec une façon vraiment concrète, ce qui démontre cet énoncé « *Observateur curieux, il sonde avec attention* ». Et effectivement ce qui a été touché dans notre corpus, notre Kassoul, elle est aussi une observatrice curieuse et elle sonde avec attention tout ce qui l'entoure dans son domaine littéraire, elle nous a donné la possibilité par son talent créateur de palper ses mots dans cette colombe.

➤ **Apulée**¹³⁶

❖ **Son œuvre « *Les Métamorphoses* » ou « *L'Âne D'or* ».**

« *Quelque cent ans avant J-C., dans une atmosphère gréco-orientale, Apulée découvre les vertus du voyage et le fil rouge de ses Métamorphoses qu'il rédigera dans une langue qui devrait aujourd'hui purlécher la nôtre* »¹³⁷

Les Métamorphoses est un roman écrit par Apulée au II^{ème} siècle, il est connu sous le titre *l'Âne d'Or*. Le personnage principal de ce roman est Lucius, le héros du récit, un aristocrate. Après sa rencontre avec sa maîtresse Photis, l'unique servante de Milon et Pamphile, elle devient son amante. Durant son séjour à Hypata, elle l'a transformé en âne par

¹³⁴http://fr.wikipedia.org/wiki/courant_de_conscience. Consulté le 21/03/2022.

¹³⁵Aicha KASSOUL, op. cit., pp. 41-42.

¹³⁶APULEE, écrivain, orateur et philosophe médico-platonicien, né vers 125 et mort probablement après 170.

¹³⁷Aicha KASSOUL, op. cit., p.110.

erreur et subit une série de mésaventures. C'est ici que commence son histoire, et son voyage avant de retrouver son apparence humaine.

La présence d'Apulée et ses *Métamorphoses*, comme un phénomène intertextuel inséré par Aïcha Kassoul dans son œuvre, ce n'est pas un choix anodin ; cette mention à une raison spéciale, elle sert à conduire le lecteur à un point commun, qui lie Aïcha Kassoul et Apulée, tissé dans une même trame narrative. Une liaison qui insinue de sa part le commun qui les attache.

Cet Apulée comme l'allusionne l'auteure dans ses écrits, l'enfant de M'daourouche l'enfant de Thagaste, ou l'enfant de Madaure, où elle décrit son parcours et ces voyages entre l'Afrique et l'Europe, « *Le p'tit gars de M'daourouch chemine. Ses pieds fourmillent, donnent de la valeur à ses pensées qui le mènent à destination de lui-même et d'un autre, qu'il appellera Lucius, son double dans un livre unique* »¹³⁸, « *L'enfant de Madaure s'en charge. Qui n'a rien oublié de son propre voyage. De ses tribulations* »¹³⁹

Cet Apulée qui a mis Lucius comme première matière de ses *Métamorphoses* pour narrer son récit, ainsi que son retour à son pays natal comme l'affirme ces phrases : « *Apulée termine sa formation à Athènes et revient chez lui. Sous la fine semelle de ses sandales, un texte qui bouge, qu'il faut épeler. Partout des signes, et, ça et là, des taches plus étranges encore que les signes. Les pieds du rôdeur fourmillent, cheminent sérieux, peut-être pressés, quoi, Madaure, la famille, les copains de quartier ? Oui et non, quelqu'un, c'est sûr, l'attend. Lui même. Un maigre sac sur son dos, l'esprit glouton, Apulée capture les récits, les sensations, baba cool sans GPS, appliqué à sa marche. Léger. Les alluvions du voyage dessinent sa jeunesse. Bientôt les revers, enrichissants eux aussi, nécessaires aux grandes lignes de sa romance personnelle, où le hasard a raison de tenir le rôle principal, comme dans ses Métamorphoses* »¹⁴⁰.

Après la lecture de ce fragment l'anonymat va disparaître, et il se voit comme le soleil du jour, le voyage d'Apulée devenu l'encre de ses récits, et notre écrivaine va se présenter comme un Alter ego d'Apulée. Pourquoi et comment nous avons conclu ça ? C'est tout simplement, car Aïcha Kassoul dans n'importe quel passage, elle revient sur la sève qui la nourrit l' « Écriture », elle s'adresse à elle-même dans cette expression « *Je hais tout ce qui*

¹³⁸Aïcha KASSOUL, op. cit., p. 112.

¹³⁹Ibid., p. 114.

¹⁴⁰Ibid., p. 111.

me prive de ma solitude sans pour autant me tenir compagnie. Les livres continuent de me maintenir dans le monde. Comme l'air qui supporte l'oiseau sans entraver son vol »¹⁴¹.

L'écriture, ce mystère a pu rapprocher entre deux ères lointaines, celle d'Apulée, et celle d'Aïcha Kassoul. Nous avons évoqué dans le premier chapitre dans l'étude titrologique que l'écrivaine avait le choix d'intituler son roman entre deux titres : *Mes petites chaussures* et *LA COLOMBE DE KANT*. Pourquoi elle voulait intituler son œuvre *Mes petites chaussures* ? Nous pensons que l'idée est claire, car cet Alter ego se ressemble au créateur de *l'Âne d'or*, « *La présence d'Apulée et le choix de raconter son parcours ne sont pas anodin. N'est ce pas en réalité une interrogation sur la construction du Roman lui-même en tant que genre ? Le récit de ses voyages et de ses aventures ne devienne-t- il pas des interrogations sur le métier d'écrivain ? Sur ce lien si étroit entre la marche, c'est-à-dire le mouvement et l'écriture ? Comme un miroir de son propre cheminement et de marcheuse »¹⁴²*

➤ **Mouloud Feraoun et Mouloud Mammeri**

La présence de ces deux figures emblématiques de la littérature algérienne d'expression française dans *La colombe*, ainsi que leurs œuvres "*Le fils de pauvre*" et "*La colline oubliée*", qui ont fortement marqué la force de leurs plumes dans la sphère de la langue de l'autre. Ces deux symboles littéraires de l'intellectualité Algérienne à une époque de colonisation ont brassé les traditions, les us et les mœurs de leur entourage dans une armoire, qui reste à nos jours comme un héritage et un patrimoine culturel et littéraire ; une racine qui nous donne la fierté d'être patriotes.

Tous ces deux, ainsi qu'Aïcha Kassoul, se présentent comme un étendard de la littérature maghrébine d'expression française, notamment la littérature algérienne d'expression française ; par leurs écrits ont dessiné avec un encre d'or dans un destin collectif la décence des cultures, et ont paumé avec force l'identité algérienne dans l'universalité.

La sacralité de la mémoire un point commun lie ses deux œuvres à *LA COLOMBE DE KANT*, ce qui justifie ce passage de notre roman : « *Un professeur y brandissait du haut de sa chaire la théorie de l'assimilation, principalement à l'encontre des deux Mouloud, Feraoun et Mammeri, déchainant la colère des dits berbéristes. La politique s'invitait à ce qui n'était pas un débat littéraire, "le fils du pauvre et la colline oubliée" s'adresseraient aux seuls français de la métropole, amateurs de carte postale exotique »¹⁴³*

¹⁴¹Aïcha KASSOUL, op. cit., p. 18.

¹⁴²Sandra Sabrina Triki, « L'hybridité textuelle, une force d'invention et de renouvellement dans la colombe de Kant de Aïcha Kassoul ». In, Latifa SARIMOHAMMED et Lynda-Nawal TEBBANI(dir), *LE ROMAN ALGERIEN CONTEMPORAIN - Nouvelles Postures, Nouvelles Approches* -, Oran, Dar El Izza, 2021, pp. 28-29.

¹⁴³Aïcha KASSOUL, op. cit., pp. 106-107.

➤ *Marguerite Yourcenar*¹⁴⁴❖ **Son œuvre « *Mémoires d'Hadrien* » (1951).**

L'œuvre de Marguerite Yourcenar, est qui tient son rapport avec notre corpus, on la considère selon notre point de vue, comme une force motrice spirituelle pour notre romancière et son apport à la création de la présente œuvre ; on touche l'existence d'une telle réflexion qui est remarquable dans les traits de cet espace littéraire ; un terme propre et commun les attache tous les deux qui est les « mémoires ».

Les *Mémoires d'Hadrien* sont une réflexion sur le pouvoir, cette œuvre est un roman historique en six chapitres, et qui se présentent (les chapitres) comme une lettre adressée par l'empereur romain Hadrien à son petit fils adoptif Marc Aurèle qui doit lui succéder, pour but d'aider ce jeune homme à se préparer à la rude tâche qui l'attend comme empereur, et l'exercice du pouvoir. Yourcenar choisit de retracer dans l'archive du nord, l'histoire de la famille, un texte bouillant d'une vie désordonnée.

« *Femme encore, je chemine comme je veux. Par les mots et la langue de l'écriture [...], le français de la réussite scolaire à l'école coloniale, la douceur du latin, la splendeur du grec que l'évêque d'Hippone n'aimait pas, langue étrangère savourée avec Yourcenar et la sensation crue de la chair, le triomphe du désir et l'assouvissement final, C'est si bon. Grande leçon de l'empereur Hadrien et de mes mémoires algériennes. Mon histoire peut être racontée ainsi* »¹⁴⁵. Ce qui est notable dans ce fragment qui se place devant nos yeux, il nous indique la touche et le style talentueux adopté par l'auteure pour inclure à l'intérieur de sa pensée écrite ces deux figures historiques, Hadrien et l'évêque d'Hippone¹⁴⁶, et ainsi la position de notre écrivaine entre ses deux figures par cette expression : « *mes mémoires algériennes* », ont tous un même point commun, collectif, qui est : *les confessions*.

Dans les mémoires d'Hadrien, Marguerite Yourcenar nous a placé à l'intérieur d'une vie d'un empereur, une sorte de confession de sa part (Hadrien) à son fils adoptif ; quant à l'évêque d'Hippone (Saint Augustin), c'est toute une histoire qui s'est déroulée en lui et autour de lui, ses voyages, sa relation avec sa mère Monique et ses confessions¹⁴⁷ (une œuvre où il raconte sa quête de dieu, dans un double but : avouer ses péchés, et la proclamation de la gloire de dieu.)

¹⁴⁴Marguerite YOURCENAR, née le 08 juin 1903 à Bruxelles et morte le 17 décembre 1987 Bar Harbor, femme de lettres française, romancière, nouvelliste et autobiographe.

¹⁴⁵Aïcha KASSOUL, op. cit., p.170.

¹⁴⁶L'évêque d'Hippone : c'est Augustin d'Hippone ou saint Augustin, né en 354 à thagaste (actuelle ville Souk Ahras), un municpe de la province d'Afrique, philosophe et théologien chrétien romain, mort en 430.

¹⁴⁷Les confessions, est une œuvre autobiographique d'Augustin d'Hippone, écrite entre 397 et 401.

Et Kassoul dans son oeuvre, a montré une scène de l'histoire de l'Algérie à travers les temps, pour nous dire « ... *et que si nous avons mis du temps à naître, nous ne sommes pas nés d'hier. Bien avant les Phéniciens, les Romains, et les autres après eux.* »¹⁴⁸

Tout est clair et précis dans le passage suscité précédemment ; il va nous installer dans une réalité touchable : Hadrien, Augustin et Aïcha Kassoul, dans un même circuit narratif ; ils partagent tous les trois cette quête, où chacun d'eux la voit de son côté, des confessions pour but de nous transmettre, une vérité vécue, et aussi, de savoir que le fond spirituel par sa force dominante sur la pensée (le résultat de cette spéculation), domine sur la nature de l'être humain, et cherche toujours de trouver les perdues, peut-être non récupérables.

¹⁴⁸Aïcha KASSOUL, op. cit., p.18.

CHAPITRE III :
L'HYBRIDITÉ TEXTUELLE

Après le passage que nous avons fait sur l'étude et l'analyse des composantes paratextuelles existantes dans *LA COLOMBE DE KANT* dans le premier chapitre, ainsi que, les théories analysant l'intertextualité et les traces pistées de ce phénomène dans l'œuvre, consacrées au deuxième chapitre. Dans ce dernier nous voulons cibler un point très important dans cette étude, un point nodal qui lie les deux parties précédentes (Chapitre I et Chapitre II) avec un certain ajout bénéfique, afin d'avoir un fil conducteur qui attribue avec force une nouvelle vue littéraire de cette œuvre, et de poser notre problématique de recherche sous une analyse profonde, en dégagant cette nouvelle création adoptée par Aïcha Kassoul ; une hybridité qui fait unir deux volets dans un même espace narratif ; des branches entrelacées entre eux reflétant deux ailes interdisciplinaires, un accord entre la subjectivité, et l'objectivité historique qui vont participer à présenter l'œuvre Kassoulienne, et sa volonté d'être comme une œuvre apte à embrasser tous les genres littéraires sans aucune ambiguïté, et la donner la place qu'elle mérite dans les rangs de la bibliothèque de la littérature algérienne d'expression française.

Beaucoup de questions restent fidèles à notre problématique font l'intention, se présentent et survolent dans nos têtes, autour de cette œuvre. Dans cette partie nous tentons de découvrir approximativement selon des analyses qui nous semblent pertinentes en se basant sur les étapes précédentes, et qui demeurent comme un guide pour savoir l'essence de notre corpus. Parmi ces questionnements motivants, nous citons : s'agit-il vraiment une autobiographie ? Ou un roman historique ? Ou une hybridité qui les rassemble ? Nous allons partir de voir ces différentes sortes, et leurs présences dans l'œuvre.

III. 1. Le Pacte Autobiographique et la Fiction

Qui parle dans *LA COLOMBE DE KANT* ? Est-ce la voix d'Aïcha Kassoul, ou celle de son double ? Si ce double existe, donc il va assumer la fonction narrative de l'auteure par ses interrogations, ses scrupules. Dans une autobiographie, l'auteur rapporte des faits à la première personne comme authentiques. Or, ce que nous savons à l'avance quand on lit une autobiographie, c'est de voir comment l'auteur laisse ses traces pour bien installer son lecteur dans sa création, il efface l'ambiguïté qui le gêne parfois autour de l'œuvre.

Le genre autobiographique propose une narration à la première personne ; à l'intérieur de son discours une triple identité se localise, l'auteur, le narrateur et le personnage principal, ces derniers fournissent l'élément de réponse essentiel, et seront un critère satisfaisant pour dégager ce genre. L'auteur apparaît donc, à la fois comme le sujet et l'objet du texte. On va expliquer ça :

Marie-Claire Kerbart¹⁴⁹ définit ce terme comme étant « *la promesse implicite que fait à ses lecteurs l'auteur d'un livre, en suscitant chez eux, d'emblée, une certaine attente* »¹⁵⁰.

Quant à Philippe Lejeune, un spécialiste de ce domaine à son tour, dans son œuvre "*Le pacte autobiographique*", définit L'autobiographie comme suit : « *Récit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité* »¹⁵¹. Il ajoute aussi avec une clarification précise que « *La définition met en jeu des éléments appartenant à quatre catégories différentes : 1. Forme du langage (a- récit, b- en prose) ; 2. Sujet traité (vie individuelle, histoire d'une personnalité) ; 3. Situation de l'auteur (identité de l'auteur [dont le nom renvoie à une personne réelle] et du narrateur ; 4. Position du narrateur (a- identité du narrateur et du personnage principal, b- perspective rétrospective du récit)* »¹⁵².

Partant de ces deux définitions, nous pouvons dire que le pacte autobiographie est un acte qui implique la signature de l'auteur, sa présence est touchable, autrement dit, une identique trace entre l'auteur, personnage principal et le narrateur ; les trois partagent la même fonction narrative. Dans l'extrait qui suit de *La Colombe*, nous trouvons une affirmation de cette égalité : « *Alger chaîne III. Ascenseur. Niveau zéro. Dans mon studio d'ombre, je prenais goût à ce qui me maintenait en petite vie dans une ville qui continuait de s'assombrir, sans que je sache vraiment si c'était le monde qui empirait ou moi qui avait vieilli. Les deux sans doute. Alors à chaque fois pendant six minutes, au bout de mon souffle ordinaire, j'ouvrais ma voix plus bas que terre entre trois murs, une vitre devant moi, le plateau technique, lieu de rencontre des permanents, réalisateurs et techniciens de la radio* »¹⁵³.

Nous avons vu dans ce fragment que le « *je* » qui raconte, c'est le « *je* » subjectif de l'auteure, Kassoul dans cet extrait ne cache pas son identité, elle parle en son nom ; elle raconte sa situation quand elle a exercé sa fonction comme animatrice à la Radio Chaîne III. Ce qui nous paraît sans aucun doute est vraiment une autobiographie, où le point de

¹⁴⁹ Marie-Claire KERBRAT, professeure en classe préparatoires scientifique et commerciales.

¹⁵⁰ Marie-Claire KERBRAT, in Mémoire, Hamza BOULAGHZALATE, "Autobiographie et fiction Le cas d'enfance de Nathalie Sarraute" p. 135 [article online] 452°*F. Revue électronique de théorie de la littérature et de littérature comparée*, 1, 133-148, < <http://www.452f.com/issue1/autobiographie-et-fiction-le-cas-d'enfance-de-nathalie-sarraute/> >. Consulté le 14/03/2022.

¹⁵¹ Philippe LEJEUNE, *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975, p. 14.

¹⁵² Ibid.

¹⁵³ Aicha KASSOUL, op. cit. p. 47.

vue de Philippe Lejeune se réalise quand il a dit : « *lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle* ».

Ajoutant aussi, un autre passage qui mentionne et fortifie cette présence effective de ce pacte dans un monologue, qui s'est déroulé au psychisme de l'écrivaine : « *Moi dans la fonction consulaire. Femme solitaire. Étrange mélange de bonheur et de tristesse. La tristesse signifiait : ta place n'est pas là mais dans une salle de cours ; le bonheur signifiait : l'occasion est venue de quitter ta vie à Alger. Le bonheur était la forme, la tristesse le contenu* »¹⁵⁴. La créatrice de notre corpus narre dans cette formule un vécu, elle s'adresse à elle-même ; elle a transmis à son lecteur ses expériences de sa fonction comme consule d'Algérie à Besançon, mais avec un signe qui indique que cette nomination n'a pas plu notre écrivaine implicitement, elle recourt toujours à ses souvenirs à la salle de cours, quand elle était enseignante. Elle n'a pas voulu un tel bonheur mastiqué, et cela va nous conduire à concevoir que le processus narratif et la focalisation reste dans un même circuit autobiographie, car la narratrice a exercé cette profession d'enseignante dans la réalité, une situation véridique transmise ; Ce qui a été affirmé par Gérard Genette dans son œuvre *figures III*, lorsqu'il disait que : « *Répetons-le encore : l'emploi de la "première personne", autrement dit l'identité de personne du narrateur et du héros n'implique nullement une focalisation du récit sur le héros. Bien au contraire, le narrateur de type "autobiographique", qu'il s'agisse d'une autobiographie réelle ou fictive, est plus "naturellement" autorisé à parler en son nom propre que le narrateur d'un récit "à la troisième personne", du fait même de son identité avec le héros* »¹⁵⁵.

Dans le cas de l'autobiographie, l'identité du narrateur et du personnage principal se marque le plus souvent par l'emploi de la première personne (la narration autodiégétique), comme ils le soulignent Lucie Guillemette et Cynthia Lévesque dans leurs études sur la narratologie indiquant les travaux de Gérard Genette et ses préoccupations dans cette terminologie, où il nous disait : « *Si le narrateur laisse paraître des traces relatives de sa présence dans le récit qu'il raconte, il peut également acquérir un statut particulier, selon la façon privilégiée pour rendre compte de l'histoire. "On distinguera donc ici deux types de récits : l'un à narrateur absent de l'histoire qu'il raconte [...], l'autre à narrateur présent comme personnage dans l'histoire qu'il raconte [...]. Je nomme le premier type, pour des raisons évidentes, "hétérodiégétique", et le*

¹⁵⁴Aicha KASSOUL, op. cit., p. 92.

¹⁵⁵Gérard GENETTE, *figures III*, Paris, Seuil, 1972, p. 214.

second 'homodiégétique'. En outre, si ce narrateur homodiégétique agit comme le héros de l'histoire, il sera appelé 'autodiégétique' »¹⁵⁶.

Mais, l'intitulé de notre corpus « LA COLOMBE DE KANT » nous nous le voyons comme un titre qui laisse dans le doute le genre du livre, et nous avons vu aussi avec détail, les interactions possibles entre ses composantes paratextuelles dans le premier chapitre. Donc sûrement il y a quelque chose qui se tisse derrière cette autobiographie.

A la lecture et relecture de cette *Colombe*, il nous paraît que cette œuvre embrasse entre ses ailes un autre genre, Selon notre point de vue, une question résulte d'une importance majeure qui doit être également posée : l'œuvre d'Aïcha Kassoul, s'agit-il d'une fiction? Si c'était le cas, on peut contester que certains fragments fictionnels se trouvent dans son fond.

L'auteure par son style dans cette toile narrative dépeint sa propre enfance, elle a introduit ses souvenirs d'enfances, comme le démontre ce fragment : « *Je prends le bon air du temps sous les somptueux platanes de mon enfance, qui traçaient droit mon chemin quatre fois par jour maison lycée lycée maison sans halte ni détour possible pour la fille de l'avocat exposée à la rue. Boulevard du quotidien parallèle à la rue des Kouloughlis, long boyau de fenêtres aveugles où vécut, où exactement, Eugène Fromentin en route vers le grand Sud ; à l'angle de laquelle mon père s'était installé, sa voix éteinte avant l'heure, définitivement mort et enterré aux deux extrémités de la ville, tombe massacrée en français et cabinet noyé de sang de bêtes. La mort ne sent rien dans les lieux abandonnés* »¹⁵⁷.

Une confirmation vient de Philippe Lejeune citée dans son ouvrage intitulé '*Je est un autre. L'autobiographie, de la littérature aux médias*', il « explique en donnant l'exemple du récit d'enfance de Vallès que si on met en scène la perspective de l'enfant en lui déléguant la fonction de narration, il faut oublier les éléments de la vraisemblance et accepter le jeu de la fiction : "il ne s'agira plus de se souvenir, mais de fabriquer une voix enfantine, cela en fonction des effets qu'une telle voix peut produire sur un lecteur plutôt que dans une perspective de fidélité à une énonciation enfantine qui, de toute façon, n'a jamais existé sous cette forme" »¹⁵⁸.

¹⁵⁶ Lucie Guillemette et Cynthia Lévesque (2016), « La narratologie », dans Louis Hébert (dir.), *Signo* [en ligne], Rimouski (Québec), <https://www.signosemio.com/genette/narratologie.asp>. Consulté le 18/02/2022.

¹⁵⁷ Aïcha KASSOUL, op. cit., p. 89.

¹⁵⁸ Philippe Lejeune, in Mémoire, Hamza BOULAGHZALATE, "Autobiographie et fiction Le cas d'Enfance de Nathalie Sarraute" p. 138 [article online] 452°F. *Revue électronique de théorie de la littérature et de littérature comparée*, 1, 133-148, < <http://www.452f.com/issue1/> autobiographie-et-fiction-le-cas-d'enfance-de-nathalie-sarraute/ >. Consulté le 14/03/2022.

Revenant au passage suscité de la *Colombe* « *Je prends le bon air [...]. La mort ne sent rien dans les lieux abandonnés* », selon les illustrations de Philippe Lejeune, un autre penchement se localise ; on pourrait également avancer à découvrir une belle construction d'un *duel* : autobiographie Versus fiction. Pour bien préciser cette ambiguïté, nous jetons la lumière sur ce retour en arrière qu'a fait notre écrivaine, elle se souvient de son enfance et ses relations paternelles, pour nous montrer avec force, l'existence d'une autre Aicha Kassoul, Aicha l'enfant. Par ce fait, elle procure à son enfance de prendre sa plume, et devient un autre personnage narrateur dans le texte. La narration dans ce cas, va prendre une autre visée et l'acte biographique s'incline vers le seuil de la fiction.

D'une autre manière, peut-on comprendre qu'il existe une nouvelle procédure, permettant à l'auteure d'insérer cette technique, pour se dévier du pacte autobiographique implicitement ? Par ce procédé, le style Kassoulien donne un autre habit à son lectorat, une harmonie se situe dans un ton qui rend la trame narrative un tapis qui comporte toutes les couleurs. Le « *je* » qui l'utilise Aicha Kassoul, il peut affranchir le « *je* » autobiographique, il peut aussi être une entrée à un univers fictionnel, comme si l'auteure hypnotise son lecteur et lui donne un sens qu'on ne peut le retrouver que dans des œuvres comme le nôtre.

Un écho vient de loin s'entend derrière ce « *je* » autobiographique. Toute la situation se bascule vers une fiction, et cette façon de fiction va juxtaposer l'acte subjectif de l'autobiographie. Ce qui est évident dans l'écriture autobiographique, elle oscille entre deux systèmes temporels, le premier est ancré dans la situation d'énonciation, c'est-à-dire l'utilisation au moment d'écriture le présent de l'énonciation, le second implique un autre mode, qui est le passé simple et l'imparfait dans les temps du récit. Une distinction remarquable facilite la tâche de dépister ce processus, qui joue sur une double face indissociable dans *la Colombe*.

Le texte commence par un dialogue oral transcrit en écrit, deux voix narratives, deux instances narratives paraissent, la voix des frères musulmans (partisans du FIS) et la voix de la créatrice. Ce que nous devons le signaler dans ce sens, l'intégration du style indirect libre dans le récit qui agence les différents énoncés, sera un indice textuel qui a de l'importance dans la fiction. La narration dans cette oeuvre est associée à une fragmentation (l'objet de notre étude dans le premier chapitre) qui porte un sens, ou chaque fragment cible l'autre dans un axe chronologiquement désordonné ; chaque fragment attend sa réponse de l'autre, peut-être lui succède, ou il va arriver plus tard lui donnant sa suite.

« Selon Gérard Genette, le pacte et le propos de “l'autofiction” ne peuvent qu’être problématique et contradictoire. “Moi, auteur – écrit Genette entre parenthèse dans “Fiction et diction” – je vais vous raconter une histoire dont je suis le héros mais qui ne m’est jamais arrivée”, ou assigner “c’est moi et ce n’est pas moi”. Il affirme dans ce sens qu’une identité narrative se définit par l’adhésion sérieuse de l’auteur à un récit dont il assume la véracité. Une adhésion qui reste ambigu et contredit un point que lui-même a avancé au début de son raisonnement : auteur=narrateur définit le récit factuel où l’auteur assume pleinement la responsabilité des assertions de son récit, et auteur # narrateur définit la fiction où l’auteur n’assume pas sérieusement la véracité. »¹⁵⁹.

Après avoir su cette définition, une différenciation vient de Philippe Gasparini¹⁶⁰ dans ses études sur ce phénomène, où il trace les frontières entre deux visées, entre le roman autobiographique et autobiographie fictive : il illustre dans ce passage les propos suivant : « Nous allons voir que le roman autobiographique se distingue essentiellement des genres connexes par sa stratégie d’identification du héros-narrateur avec l’auteur. Il est assez simple, pour commencer, de différencier, d’après ce critère, le roman autobiographique de l’autobiographie fictive. En effet, cette dernière simule une énonciation autobiographique sans prétendre qu’il y ait identité entre l’auteur et le héros-narrateur. »¹⁶¹

Et comme une récolte de ce que nous avons essayé de le prouver, *LA COLOMBE DE KANT* est un récit qui met en scène la fiction Kassoulienne et l’autobiographie, les deux marche en parallèle dans une même allure, un récit qui invite le lecteur à rêver, comme le signale cette citation qui illumine les propos suscités « Si les biographies relatent ouvertement la vie d’une personne déterminée, les frontières ne sont pas toujours très nettes entre ce type de récits et des œuvres de fiction. Il arrive en effet que des individus se reconnaissent sous les traits d’un personnage de roman. La similitude entre le personnage réel et le personnage de fiction peut connaître différents degrés, que la jurisprudence rattache à plusieurs catégories d’écrits : biographie déguisée, biographie supposée ou fiction inspirée. Dès lors que la fiction ramène, sans doute possible, à une

¹⁵⁹ Gérard Genette, in Mémoire, Hamza BOULAGHZALATE, “Autobiographie et fiction Le cas d’*Enfance de Nathalie Sarraute*” p. 138 [article online] 452°F. *Revue électronique de théorie de la littérature et de littérature comparée*, 1, 133-148, < <http://www.452f.com/issue1/> autobiographie-et-fiction-le-cas-d’enfance-de-nathalie-sarraute/ >. Consulté le 14/03/2022.

¹⁶⁰ Philippe GASPARINI, essayiste français spécialiste de l’écriture de soi en littérature.

¹⁶¹ Philippe GASPARINI, *Est-il je? Roman autobiographique et autofiction* Paris, Seuil, 2004, pp. 19-20.

personne déterminée, elle est soumise aux mêmes exigences que la biographie : exactitude et respect des droits de la personne. »¹⁶².

L'autobiographie est un pacte de vérité, qui implique l'auteur réellement dans son récit d'une façon explicite, ses paroles sont assumées par une véracité, il a sa particularité par la multiplication des indications référentielles, les personnes, l'emploi de la première personne, l'ancrage dans le présent de narration et les précisions concrètes ; le critère de l'exactitude réside comme un point indispensable, l'auteur, il est à la fois narrateur et protagoniste de son histoire. A la différence du pacte fictionnel qui tracte le lecteur vers une fiction, c'est un pacte romanesque dont l'implication personnelle de l'auteur ne sera pas attendue et visible par le lecteur, contrairement au premier pacte. Un texte autobiographique engage la responsabilité de l'auteur.

Mais, ce qui est attirant dans ce roman, et sème le doute, nous touchons une dramatisation romanesque très apparente dans son fond, le lecteur se trouve devant un jeu bien conçu et composé, entre une autobiographie de l'auteure, et une fiction qui tisse cette toile avec une grande finesse. Un usage singulier de sa voix narrative et d'autres voix se mêlent harmonieusement à un point qui mène à s'interroger sur la nature de cette harmonie.

Un point nodal nous câble pour détecter ce jeu, entre cette subjectivité qui se figure dans une autobiographie, et les voix narratives des personnages historiques procurant à l'auteure, de prendre la parole à leurs places et lui autorisent de raconter leurs vies. Une objectivité historique se place en parallèle avec cette subjectivité dans les lignes de ce tapis littéraire, dans ce cas là, le lecteur dans cet univers romanesque se tracte vers une autre piste, qui va l'orienter vers un autre bord ; un fil historique ciblé par la créatrice de l'œuvre lui tend la main pour lui introduire dans ce cliché.

III. 2 Autour de la notion de l'histoire

Dans cette étape, nous tentons de découvrir une maille très intéressante qui participe au tissage de cet univers romanesque, que l'auteure la donne une place importante dans son œuvre, et qui attribue à l'intrigue une richesse considérable. Nous avons déjà posé la question sur le genre de cette création littéraire ; et nous avons ainsi, illustré quelques points de vue dans l'étape précédente sur une composante touchée dans l'œuvre, qui était

¹⁶²Nathalie Mallet-Poujol, « de la biographie à la fiction : la création littéraire au risque des droits de la personne », Revue *LEGIOM* N°24-2001 disponible sur URL : <https://www.cairn.info/revue-legicom-2001-1-page-107.htm>. Consulté le 23/05/2022.

le pacte autobiographique. Dans la présente comme nous avons signalé, nous voulons découvrir l'autre pierre fondatrice qui a construit ce roman, et qui sera le roman historique.

Tout d'abord comme un point de départ, on doit faire un passage sur quelques acceptions, qui vont nous aider pour concevoir le concept du roman historique et sa forte présence dans l'œuvre kassoulienne, ainsi que sa participation.

III. 2. 1 Histoire

Dans l'œuvre *Clefs pour la Lecture des Récits -Convergences Critiques II-*, Achour Christiane et Bekkat Amina, nous ont transmis les clarifications de Pierre Barbéris sur les trois usages du mot français « histoires » (les caractères typographiques différents sur les « histoires »), il propose trois définitions correspondant à trois graphiques différentes : « 1- HISTOIRE : L'histoire-processus, réalité historique, 'ce qui se passe dans les sociétés et qui existe indépendamment de l'idée qu'on en a' » ; 2- Histoire : L'histoire des historiens, 'le genre historique, le discours historique qui prend pour sujet l'HISTOIRE ', 'toujours tributaire de l'idéologie, donc des intérêts sous-jacents à la vie culturelle et sociale ' ; 3- histoire : L'histoire- récit. Ce que raconte le texte littéraire »¹⁶³. Une bonne formule pour notre départ dans cette analyse, elle va nous soutenir à cerner les bonnes significations de ce terme.

Une définition que nous avons rencontrée de Michel de Certeau dans son travail, *l'écriture de l'histoire*, où il disait : « L'histoire est le 'privilège' (tantara) qu'il faut se rappeler pour ne pas s'oublier soi-même. Elle situe au milieu de lui-même le peuple qui s'étend d'un passé à un avenir »¹⁶⁴. Une explication détectée par ce théoricien satisfait nos besoins, selon notre point de vu, Michel de Certeau allusionne par cet avantage attirant de l'histoire, que le passée soit un laboratoire de recherche.

Une autre vue tirée du dictionnaire 'Le petit Larousse', nous désabuse, pour dire que : « L'Histoire peut être prise comme la relation des faits, des événements passés concernant la vie de l'humanité, d'une société, d'une personne... Elle est aussi la science qui étudie le passé de l'humanité et son évolution. »¹⁶⁵. Partant de cette illustration, nous trouvons que l'Histoire aborde deux axes, d'un coté elle entame les représentations des faits et des événements du passé, de l'autre, c'est une discipline qui met au centre de ses intérêts tout ce qui concerne les nations, les sociétés et les peuples ainsi que leurs

¹⁶³Christiane ACHOUR et Amina BEKKAT, op. cit., p. 94.

¹⁶⁴Michel de CERTEAU, *L'écriture de l'histoire*, Paris, Gallimard, 1975, p.11.

¹⁶⁵Le Petit Larousse, in Thèse de doctorat, NABTI Amor, *L'art du conteur dans Samarcand et Léon l'Africain D'Amin Maalouf*, Université des Frères Mentouri - Constantine, 2015, p. 26. Disponible sur URL :

<https://bu.umc.edu.dz/thèses/français/NAB1402.pdf> Consulté le 20/03/2022.

évolutions dans une époque donnée. A son tour le dictionnaire "Médiadico" nous rapproche une autre conception de ce concept, pour lui : « *L'Histoire est un récit d'événements relatifs aux peuples en particulier, à l'humanité en général...* »¹⁶⁶.

Selon cet agencement, l'Histoire est définie comme un récit qui jette la lumière sur deux perspectives à la fois, les peuples et l'humanité. De ce fait, nous pouvons conclure que l'Histoire est cette discipline qui rentre en contact avec d'autres disciplines autant qu'elle entoure tout ce qui est en relation avec les peuples, les nations et leurs évolutions qui font partie de l'humanité ; donc elle imbrique tout ce qui touche l'humanité de près ou de loin, sa présence est remarquable dans tous les aspects. Et à elle, d'étudier et d'interpréter ce passé avec ces propres mécanismes.

Ce qui est visible dans notre corpus, l'Histoire tient un lien dur avec le récit qui est entre nos mains, comme le montre cet extrait : « *En 264, l'empire attaque, engage un bras de fer d'une quarantaine d'années contre Carthage, le temps qu'il lui faudra pour anéantir sa coriace ennemie. Trois guerres, trois défaites dites puniques.* »¹⁶⁷. Ce passage nous pose dans une période purement historique, où l'auteure montre une scène de conflit romano-carthaginois, opposent durant plus d'un siècle la Rome antique et la civilisation carthaginoise, ou comme les appellent les historiens les guerres puniques ; trois guerres entre l'an 264(av. JC), et 146 (av. JC), sont déroulées entre deux puissances, Rome et Carthage.

En effet, ce roman consacre une partie importante à l'Histoire du Nord Afrique à travers le temps ; le retour aux époques antiques, ainsi que les personnages historiques caractérisent fortement l'écriture Kassoulienne dans ce roman citant : Hannibal, Didon, Énée, Hasdrubal, Sophonisbe, Genséric, Massinissa, Syphax, Jugurtha, et la liste est longue. A travers ces personnages notre écrivaine vise à clarifier ce qui est arrivé dans une époque donnée.

D'un autre angle, une bonne réflexion de ce concept est offerte par Jean Bessière¹⁶⁸ « *"Au regard de l'histoire" : toute histoire est de plusieurs histoires.* »¹⁶⁹. Il ajoute aussi que : « *toute histoire est donc l'histoire d'un défaut de séparation d'avec d'autres*

¹⁶⁶Dictionnaire virtuel Médiadico, in Thèse de doctorat, NABTI Amor, *L'art du conteur dans Samarcande et Léon l'Africain D'Amin Maalouf*, Université Constantine, 2015. p. 27. Disponible sur URL : <https://bu.umc.edu.dz/thèses/français/NAB1402.pdf> Consulté le 20/03/2022.

¹⁶⁷Aïcha KASSOUL, op. cit., p. 19.

¹⁶⁸Jean BESSIERE : professeur de Littérature Générale et Comparée à l'Université Sorbonne Nouvelle Paris III. Président honoraire de l'Association Internationale de Littérature Comparée.

¹⁶⁹Jean BESSIERE, *Le roman contemporain ou la problématique du monde*, Paris, Presses Universitaires de France, 2010, p.150.

histoires, un défaut constant de discriminations temporelles »¹⁷⁰. Ce qui identifie que, l'existence d'un séparateur entre deux périodes signale un effondrement d'un passé, et la naissance d'un autre ; cet axe chronologique marqué par la rupture, contribue à la construction de l'essence cruciale de cette discipline.

III. 2. 2 Histographie

La tâche de l'écrivain est complètement différente à celle de l'historien, chacun à ses propres dogmes. Et pour bien localiser cette tâche, nous retournons un peu en arrière pour se situer au centre de cette pratique ; nous trouvons que l'écriture de l'Histoire remonte au moyen-âge, où les sujets traités étaient des sujets religieux. Arrivant à la Renaissance, les érudits et les penseurs de cette époque ont travaillé sur l'Histoire de la renaissance, entamant une distinction entre le vrai et le faux en étudiant les anciens textes grecs ou latins. Les données se changeaient avec la révolutions, l'Histoire est devenue une discipline qu'on peut l'écrire sous forme d'un récit ; sa position est changée avec l'arrivée du XX siècle, elle s'est installée dans un rang autonome où elle est bénéficiée d'une propre base, riche de ses concepts ; l'Histoire est devenue comme une discipline qui porte la nomination d' « historiographie », qui veut dire littéralement « écriture de l'histoire », et qui sert à embrasser l'histoire et la graver en la transmettant d'une génération à une autre.

Le petit Larousse accorde à l'historographe cette signification : « *écrivain chargé officiellement d'écrire l'histoire de son temps ou d'un souverain.* »¹⁷¹. Donc sa fonction a pour but essentiel, d'actualiser des événements historiques et tout ce qui s'est passé par le biais de l'écriture.

Michel de Certeau n'a pas laissé ce concept part sans le questionner, il nous donne une profonde explication autour ce terme, il disait : « *L'historiographie sépare d'abord son présent d'un passé. Mais elle répète partout le geste de diviser. Ainsi sa chronologie se compose de "périodes" (par exemple Moyen Age, Histoire moderne, Histoire contemporaine) entre lesquelles se trace chaque fois la décision d'être autre ou de n'être plus ce qui a été jusque-là (la Renaissance, la Révolution). A tour de rôle, chaque " nouveau" temps a donné lieu à un discours traitant comme " mort" ce qui précédait, mais recevant un " passé " déjà marqué par des ruptures antérieures. La coupure est donc le postulat de l'interprétation (qui se construit à partir d'un présent) et son objet (des divisions organisent les représentations à re-interpréter). Le travail déterminé par cette*

¹⁷⁰Jean BESSIERE, op. cit., p.150..

¹⁷¹Le petit Larousse, in Thèse de doctorat, NABTI Amor, *L'art du conteur dans Samarcand et Léon l'Africain D'Amin Maalouf*, Université des Frères Mentouri - Constantine, 2015, p.32. Disponible sur URL : <https://bu.umc.edu.dz/thèses/français/NAB1402.pdf> consulté le 31/05/2022.

coupure est volontariste. »¹⁷². Cette citation nous intègre dans l'âme de cette dernière, elle montre la présence de deux socles qui participent à la construction de ce terme, le passé et le présent, dont la rupture réside comme un point de division, comme il l'affirme avec force cet historien, disant que la coupure est le postulat de l'interprétation comme un point nodal.

Un passage de George Lukacs paraît intéressant de le citer dans ce contexte : « *Cela est absolument nécessaire pour la création d'un véritable roman historique, rapprochant de nous le passé et nous permettant de le revivre dans sa vérité et sa réalité* »¹⁷³. Lukacs, voit le passé comme un laboratoire d'analyse qui permet de fonder le roman historique, c'est la pierre fondatrice qu'on doit la toucher sur toutes les faces et par tous les moyens. Ajoutant que le facteur du présent ne doit jamais s'isoler à l'écriture de l'histoire ; son créateur fait appel à ce présent pour actualiser les faits et les événements du passé, sans lui, tout ira comme un mirage.

Ce qui n'est pas loin dans *LA COLOMBE DE KANT* cette procédure de réécriture ; la présence de ce passé est dominante dans ses traits, nous citons cet extrait qui va justifier cette pratique : « *Jugurtha est mort. Rome satisfaite. Dans la province maghrébine, les princes autochtones règnent sur un territoire qui sommeille sans leur appartenir. Le réveil est brutal le jour où César et Pompée débarquent chez eux pour continuer une guerre commencée ailleurs. Obligation de prendre parti dans ce qui n'est qu'une annexe de l'Italie.* »¹⁷⁴. Dans ces lignes, l'auteure par son caractère et sa forte documentation fait présenter un passé lointain, elle raconte d'une façon sommaire deux passages marqués par une rupture dans un même fragment, primo, ce qu'a vécu Jugurtha et son conflit avec Rome après la trahison de son gendre Bochas 1^{er}, qui le livrait à Sylla l'empereur romain ; secundo, le débarquement des généraux romains, César et Pompée dans la province maghrébine et la continuation de la guerre et leur envahissement au profit de l'empire romain.

L'auteure touche cette partie du passé pour nous instruire que le Nord Africain était un bassin de sang depuis l'antiquité, assurant par ses paroles d'or que : « *Le passé continue d'arriver. De toujours arriver.* »¹⁷⁵.

¹⁷²Michel de CERTEAU, op. cit., p. 10.

¹⁷³Georges LUKACS, *LE ROMAN HISTORIQUE*, préface de Claude-Edmond-Magny, Paris, Payot, 1965, p. 43.

¹⁷⁴Aicha KASSOUL, op. cit., pp. 81-82.

¹⁷⁵Ibid., . p. 48.

III. 2. 3 Le roman historique

Ce terme est composé de deux notions, la notion « roman », qui indique le processus de la fiction, une fonction primordiale pour le déroulement de l'histoire narrée. Quant à la notion « historique », c'est l'exposition des faits et des événements passés d'une façon chronologique où l'intervalle temporel reste un critère dominant.

Gérard Gengembre, dans une partie intitulée : *Une ambiguïté originelle : comment concilier véracité ou vraisemblance historique et intérêt romanesque ?*¹⁷⁶ Relevant à une partie de son œuvre *Le roman historique : mensonge historique ou vérité romanesque ?* Il nous transmet son regard sur l'écrivain français Alexandre Dumas, et ses déclarations où il disait : « *Le grand homme du genre est évidemment Alexandre Dumas, qui déclare : 'Notre prétention en faisant du roman historique est non seulement d'amuser une classe de nos lecteurs, qui sait, mais encore d'instruire une autre qui ne sait pas, et c'est pour celle-là particulièrement que nous écrivons'* »¹⁷⁷.

Cet aveu d'Alexandre Dumas encoche le noyau d'une cible ; dans le même parcours de recherche, qui est, à part la nourriture d'une classe de lecteurs de nouveaux propos, le roman historique est une tâche confiée aux spécialistes d'écriture, a pour but d'instruire les autres qui ne savent pas ; une fonction majeure et un poids sur les épaules d'écrivains.

Christiane Achour repère le résultat du processus de la lecture d'un roman, selon son point de vue : « *On conviendra que la lecture d'un roman, une fois accompli le premier effet de séduction, demande une mise en contexte qui en fait apprécier la nouveauté ou la répétition, la proximité avec les réalités du pays et de l'époque ou son éloignement, le projet créateur dans ses dimensions conscientes et dans les effets produits.* »¹⁷⁸.

À la lumière de ces éclaircissements, le roman historique sera ce roman qui prend entre ses bras la narration des événements constituant des moments marqués, il s'intéresse à jeter la lumière sur des étapes importantes de l'histoire, et cela par l'intermédiaire de la fiction, et par le biais de cette dernière, l'histoire sera racontée ; dans ses traits les personnages historiques jouent un rôle crucial.

¹⁷⁶ Gérard GENGEMBRE, *Le roman historique: mensonge historique ou vérité romanesque ?* p. 369.

Disponible sur URL : <https://www.cairn.info/revue-etudes-2010-10-page-367.htm> . Consulté le 04/06/2022.

¹⁷⁷ Ibid.

¹⁷⁸ Marie Frémin, « revisiter le mythe fondateur haïtien : enjeu de société et création littéraires », Jaques Roumain et Evelyne Trouillot », *Revue Algérie littérature/Action*, Numéro hors série, juin 2015, *LITTÉRATURES PLEIN SUDS- Mélange pour Christiane Chaulet Achour-*, Paris, Marsa, 2015, p. 128.

Et effectivement ce qui est semé dans notre trame narrative, le passage suivant va soutenir les propos suscités : « *L'âge est venu. Vingt-cinq ans. Hannibal impose son commandement à l'armée d'Espagne, consolide les installations antérieures, en construit des nouvelles, clarifie ses intentions aux yeux de tous. De Rome, qui conclut une alliance avec la ville de Sagonte située au sud de l'Èbre, déclare la cité sous son protectorat. En territoire carthaginois* »¹⁷⁹. On peut comprendre de ce fragment que l'auteure dessine et orne par la beauté et le choix de ses mots l'image d'une figure historique (Hannibal) et sa stratégie guerrière, cet Hannibal qui a pu greffer son histoire dans l'Histoire, et suivre le chemin tracé par son père (Hamilcar Barca) pour qu'il soit le généralisme carthaginois attendu dans son époque.

Donc, dire roman historique, c'est dire un lieu d'entrelacement entre l'histoire et la fiction. Gengembre nous facilite cette compréhension dans cette fameuse formule : « *Le roman se donne donc comme un leurre pour piéger l'histoire, la rendre vivante et compréhensible* »¹⁸⁰.

Dès maintenant, nous pouvons envisager cet entrelacement entre le roman et l'histoire et ce qui les attache l'un à l'autre, pour nous construire cette matière vivante et compréhensible dans un autre habit romanesque, ce qui l'argumente ce fragment tiré de notre roman : « *Monté sur son éléphant, Hannibal passe son chemin en direction du sud. La guerre n'est pas finie. Il faut en urgence reconstituer les forces d'une armée affaiblie après tant d'exploits, espérer peut-être, ce serait excellent, des renforts partis de Carthage ou d'Alicante, mais le temps passe et cloue le Carthaginois à Capoue, à vingt-six kilomètres de Naples. Rome tient les mers et le tient, lui, chez elle sur ses terres* »¹⁸¹. L'histoire d'Hannibal et sa conquête pour l'emprise de Rome paraît compréhensible, le lecteur ne trouve aucune ambiguïté pour interpréter ce passage, car l'auteure par son style narratif, délivre avec simplicité ces faits historiques, traçant la trajectoire de ce généralisme carthaginois avec une description claire, qui laisse à l'imagination du lecteur de fabriquer cette scène et de prendre ces événements historiques visibles devant ses yeux.

A ce propos, ce critique (Gengembre) nous rapporte d'autres illustrations, lors d'une conférence donnée en 2003 à l'Institut des Sciences de l'Homme, où il disait : « *Dès*

¹⁷⁹Aicha KASSOUL, op. cit., p. 25.

¹⁸⁰Gérard GENGEMBRE, *le roman historique : mensonge historique ou vérité romanesque ?* p. 370.
Disponible sur URL : <https://www.cairn.info/revue-etudes-2010-10-page-367.htm> Consulté le 04/06/2022.

¹⁸¹Aicha KASSOUL, op. cit., p. 27.

lors, l'ouverture au présent – c'est cela qui doit permettre de lire un roman historique à la fois comme une plongée exotique dans un monde disparu et comme un récit qui nous touche d'une manière absolument contemporaine – se vit comme la dynamique d'une enquête policière. »¹⁸². L'ambiguïté se disparaît à partir de l'interprétation de ces propos, autrement dit, le roman historique contient deux vecteurs touchant son lecteur, primo l'intrigue qui va enchaîner sa curiosité ; secundo, une enquête suivie par lui, en dégageant les véracités implantées dans les lignes de ce récit.

LA COLOMBE DE KANT n'a pas s'isoler pour interpréter ces deux formes, où la réalité juxtapose la fiction dans cette fraction : « La guerre d'Hannibal aura lieu. Supériorité tactique et effroi visuel, le grand récit est réglé. Des images et des effets spéciaux, une fantastique épopée mêlant hommes et bêtes, toute une armée d'Afrique qui fait route vers Rome à travers l'Espagne et le sud de Gaule, avale les Alpes et déboule dans le nord de l'Italie. Un vaste territoire ennemi à marche forcée, des plaines et des montagnes, des milliers de kilomètres, une dizaine d'éléphants pour assurer le ravitaillement avant d'enfoncer le front adverse, défenses d'ivoire en première ligne ; et pour finir, grand zoom, la cavalerie numide qui charge, légère et tourbillonnante, encercle l'armée romaine et la cloue sur place. Anéantissement de l'empire. »¹⁸³.

Notre écrivaine a transmis une scène véridique dans un monde fictionnel, elle nous récapitule les faits de cette guerre, pour saisir la stratégie militaire et le cheminement de l'armée d'Hannibal avec les difficultés rencontrées ; ainsi le parcours de ce grand guerrier, qu'à travers son intelligence et ses expériences personnelles, a pu dominer Rome dans ses débuts ; nous voyons l'existence d'un style qui englobe à la fois la fiction et l'histoire dans un moule narrative permettant la bonne compréhension et la bonne interprétation de ce qui a été passé. Par ce procédé, la romancière a arrivé de nous donner un résultat spectaculaire, il se voit clairement qu'il s'agit d'une narration au sommet de sa crédibilité et sa vérité.

En conséquence, on peut conclure qu'il existe deux parties constituant le récit historique ; une partie basée sur l'importance et la présence des personnages, les actions et les événements cités qui présentent l'histoire ; et d'autre partie, la stratégie créatrice livrée par son créateur pour construire ce produit ; les deux s'associent, et s'agencent pour donner naissance à un tel récit.

¹⁸²Gérard GENGEMBRE, *le roman historique: mensonge historique ou vérité romanesque ?* p. 372.

Disponible sur URL : <https://www.cairn.info/revue-etudes-2010-10-page-367.htm>. Consulté le 04/06/2022.

¹⁸³Aïcha KASSOUL, op. cit., p.26.

Dans cette *Colombe*, nous avons décelé une autre piste qui reflète les points de vue de notre écrivaine, elle a utilisé ces personnages historiques réels et les employés dans une intrigue fictive affirmant un but à atteindre, c'est de les advenir dans un habit d'être de papier pour que le lecteur revire ce passé, c'est comme ils sont présents en chair et en os dans l'instant actuel. C'est tout simplement de donner la chance au lecteur pour entrer dans les peaux de ces personnages pour revivre leurs histoires.

Cette dynamique implique le lecteur pour qu'il soit aussi un être parmi ces personnages dans ce tissage, et grâce à cette technique narrative, il se mêle avec eux, comme nous le constatons dans cette section : « *19 octobre 202. Zama. Dirigés par le général Scipion, Les Romains déboulent en Afrique du Nord avec le renfort de la cavalerie numide de Massinissa, ancien allié de Carthage en Hispanie, récemment rallié au plus fort. Forcent Hannibal à quitter l'Italie au bout d'une quinzaine d'années de combats sans succès majeur. Haut les cœurs. Hannibal débarque à Leptis Minor, réactive le camp favorable à la guerre alors que les Carthaginois menés par Hannon le Grand l'ont lâché et tenté en vain d'obtenir un armistice.* »¹⁸⁴.

L'évocation et l'apparition de ces figures historiques dans ce monde fictionnel par Aïcha Kassoul comme Scipion (l'homme d'état Romain qui a d'érigé la bataille de Zama en 202), Massinissa (le roi numide berbère, l'ancien allié de Carthage en Hispanie), Hannon (le Grand l'homme politique carthaginois), et Hannibal, n'est pas anodin, elle veut aller chercher dans le passé une matière qui illumine le présent, chaque figure se présente comme une matière précise ; une littérature touchée par l'histoire, et comme notre romancière a bien planté ses passages historique dans son récit, elle affirme aussi avec certitude que « *L'histoire entre les mains de ceux qui la fabriquent* »¹⁸⁵. Implicitement, ces figures historiques, sont aussi d'une manière ou d'une autre les fabricants de l'histoire,

De ce que nous avons vu, l'Histoire et la fiction sont deux notions qui se différent. La première est une science qui exige des recherches et des enquêtes sur le terrain afin d'assurer la véracité des faits, et qui met en scène des événements réels caractérisés par l'objectivité. Alors que la fiction est purement imaginaire basée sur la création de l'auteur où il laisse ses empreintes et sa subjectivité.

¹⁸⁴Aïcha KASSOUL, op. cit., p. 39.

¹⁸⁵Ibid., p. 29.

Un passage de notre corpus que nous avons rencontré, a donné d'une façon concise, tout ce que veut le roman lui-même, à travers l'expérience personnelle de notre écrivaine quand elle a assuré la fonction d'une animatrice de la littérature radiophonique à la Radio chaine III, où elle a dit : « *Magie d'une pièce sombre, de la littérature radiophonique qui profère l'existence simultanée, fût-elle séquentielle, des présents et des absents, et, par-delà cet instant, de la littérature tout court , toujours rassembleuse, nourrissant l'humain de sa propre vie* »¹⁸⁶

En effet, Aïcha Kassoul dans son roman n'a pas entré dans la peau d'un historien pour nous raconter les faits historiques, elle garde son habit comme romancière talentueuse, autrement dit, comme femme de lettres, elle narre l'histoire en donnant l'essentiel à son lecteur sans le repousser ; par son caractère poétique semé dans le texte, elle sait bien le besoin de son lecteur, elle le tracte facilement. Un tissage qui montre la valeur des événements et les personnages en les contextualisant dans la fiction, et qui seront une référence fournissant au tapis romanesque une réalité existante, laissant ce lecteur prendre le fil conducteur dans ses recherches basant sur ce récit comme première matière, qui peut l'orienter lui aussi vers la bonne conception de l'histoire.

Jean Molino¹⁸⁷, spécialiste dans ce domaine, nous présente une bonne terminologie de ce phénomène, il disait : « *le problème fondamentale étant celui de la « soudure » : comment lier l'histoire au roman, le réel à la fiction* »¹⁸⁸. Et nous avons vu cette soudure, par les réponses concrètes délivrées dans tout ce qui a été analysé précédemment dans notre corpus.

L'implication des personnages historiques dans l'œuvre Kassoulienne, a enrichi le texte par une teinte historique, raison pour laquelle l'auteure a intégré cette matière qui porte l'habit factuel pour présenter ces figures et leurs rôles dans un passé, et qui vont ajouter à travers cette symbiose un grand degré de véracité.

Par son caractère fictionnel, Aïcha Kassoul raccourcit la distance et rapproche les deux notions dans une grille mettant la dichotomie réalité /fiction dans un même moule, car le roman sans fiction n'est plus, son essence est justifiée par la présence d'un processus

¹⁸⁶ Aïcha Kassoul, op. cit., p. 48.

¹⁸⁷ Jean MOLINO : auteur de nombreux ouvrages et articles portant sur la littérature française et comparée, la linguistique, la sémiotique et la musicologie.

¹⁸⁸ Jean MOLINO, *Qu'est-ce que le roman historique ?* (Source : Revue d'Histoire littéraire de la France. *Le Roman Historique*, Presse universitaires de France, 1975, p.195). Disponible sur URL : <https://www.jstor.org/stable/4052204>. Consulté le 04/06/2022.

de fictionnalisation qui ajoute un goût spécifique à cette lecture. Et sans l'aspect imaginaire, le roman se transforme en un documentaire comme les autres.

On outre, *LA COLOMBE DE KANT*, par la forte documentation de son auteure et sa vaste culture, prouvent que cette richesse est un lieu qui lie deux espaces, et par cette couture nous les voyons comme indissociables, comme deux faces d'une même pièce de monnaie, ce qui le tamponne Jean Bessière dans cette citation : « *'Au regard de l'histoire'* : toute histoire est de plusieurs histoires. *'Au regard du roman'* : tout roman peut être d'une histoire fantasmée – il faut comprendre d'une fiction qui met en évidence cette pluralité des histoires et leur manière de coalescence »¹⁸⁹. Cela révèle que chaque concept à ses soubassements et son cheminement dans la trame narrative, assurant une bonne concordance, ainsi, et sans oubli que Jean Molino et Jean Bessière partagent les mêmes points de vue, le premier a déjà parlé de *soudure* et le deuxième de *la coalescence*, et les deux vocables ont la même signification, autrement dit, ils se situent dans un même circuit de recherche.

Incontestablement, dans ce corpus de recherche, L'auteure trace avec finesse, et fait venir ce passé qui n'échappe jamais un notre présent, elle ne cesse d'évoquer la souffrance du peuple algérien à travers le temps d'un côté, et de l'autre, elle touche avec une sincérité une partie géographique -le Nord Africain- d'un continent condamné durant des siècles et des siècles, dont les grands thèmes, la souffrance, la cruauté, la terreur et la violence se marquent quasiment. Le fragment qui va paraître, un témoin vif de la présence de ces thèmes où l'auteure disait : « *C'est de là que je voyais défiler le FIS et ses partisans. Fascinée par ce qui allait me dévorer. Un oiseau qui regarde un serpent. Un raz-de-marée déboulant du haut de la rue Didouche, après le virage du parc de la Liberté ex Galland. Des vieux et des pas vieux, velus, imberbes ou rasés, en jean ou kamis, des centaines d'hommes, le Coran haut la main, une seule bouche grande ouverte, 'pour Elle nous vivons, pour Elle, nous mourrons'*. *Effroi. Ils n'en finissaient pas de passer, ils ne passeront pas, impossible, à ce stade, on ne bouge pas, on ne pense pas, on ne sent et on ne réchauffe rien.* »¹⁹⁰. Et celui-là un passage parmi d'autres, qui montre ce qu'a souffert l'auteure, traçant avec amertume les cotés sombres marqués de cet événement vécu par l'auteure lui-même dans l'Histoire algérienne ; une trajectoire vraiment douloureuse pleine de blessures. Un événement qui reste jusqu'aux nos jours tracé dans la mémoire des algériens, non seulement du fait de son atrocité, mais ses séquelles restent visibles dans

¹⁸⁹Jean BESSIERE, op. cit., p.150.

¹⁹⁰Aicha KASSOUL, op. cit., p. 54.

chaque foyer, une douleur jusqu'au moment est présente, son remède est toujours introuvable « *La peur est passée avec le terrorisme et le bateau a continué de sombrer* »¹⁹¹. Des blessures qui ne se cicatrisent jamais dans la mémoire de l'écrivaine, ainsi que dans la mémoire collective.

Le style Kassoulien dans ses récits insinue implicitement que cette carte géographique, qui a été le berceau des civilisations anciennes est devenue un tapis de sang ; une décennie noire, étape sanguinaire, un événement tragique qui a greffé avec ses ongles pourris un coin de l'Histoire de l'Algérie, avec un ancre rouge, qui imbibe jusqu'aujourd'hui l'habit de la proue de la méditerranée.

Dans ce brassage qui se présente comme une offre dédiée aux lecteurs, l'Histoire comme science et la Littérature comme étant fiction se positionnent, se voient et se réunissent dans un même texte pour fortifier et lire avec leurs attributions -chacune en ce qui la concerne- cet espace, pour qu'un nouveau regard se naît, quand les deux font le même effort pour démontrer la vraie vision qui se cache sous la couverture d'un roman historique.

III. 2. 4 La binarité : fiction et Histoire

Le fil narratif dans le roman historique se voit toujours comme une coexistence de la littérature et l'histoire, Les contributions qu'offrent la fiction au monde historique sont traçables ; ce voisinage porte entre ses ailes un contenu qui alimente l'esthétique et l'imagination. L'auteure par son talent créatif, se sent libre de modifier les faits historiques à sa manière. De cette façon l'écrivaine pense à remplir les brèches et le non dit laissé de la part de l'historien, et par sa subjectivité fictionnelle, l'auteure décore avec un ornement qu'on lui donne la dénomination: la fictionnalisation de l'Histoire.

Le passage qui s'invite dans ce qui suit, nous illumine, entre un désir et une vision, entre un réel et une fiction où s'impose le processus de la fictionnalisation avec son poids, pour donner une nouvelle vue au lecteur qui va s'attacher inconsciemment. Dans ce point Gérard Gengembre, tamponne avec une telle éloquence son point de vue à l'égard des célèbres écrivains, Alexandre Dumas et Honoré Balzac (l'auteur de *La Comédie Humaine*), il disait : « *Là où l'auteur de La Comédie humaine vient concurrencer l'état-civil, Dumas va multiplier les romans pour rivaliser avec l'histoire et lui trouver un sens par le biais de*

¹⁹¹Aicha KASSOUL, op. cit., p. 89.

fictions. Chez l'un et l'autre, l'imaginaire est accoucheur de vérité.»¹⁹². Ce qui a été fourni par Antoine Compagnon¹⁹³ dans cette formule : « *La littérature doit donc être lue et étudiée parce qu'elle offre un moyen - certains diront le seul - de préserver et de transmettre l'expérience des autres, ceux qui sont éloignés de nous dans l'espace et le temps* »¹⁹⁴. A la lecture de cette citation, on peut dire que la littérature permet de transmettre ce qui a été vécu dans le passé dans un autre habit romanesque ; elle véhicule tout un passé et le rend visible dans l'espace littéraire, comme s'il est présent devant nous. Tout un patrimoine en usage entre nos mains, dont la culture et l'histoire font partie. Raison pour laquelle notre écrivaine à broder ce produit avec des fils d'or, où elle nous offre un trésor littéraire abrégé dans cette formule : « *Certains livres sont faits pour être lus à partir de leur fin* »¹⁹⁵.

Dans cette partie nous aborderons les mécanismes qu'Aïcha Kassoul a adoptés dans cette production. Ce qui est admis dans la création littéraire est que, les personnages sont des éléments de base qui font et construisent le roman, c'est qu'à travers de ces derniers, la romancière structure son récit. Philippe Hamon¹⁹⁶ affirme de sa part que « *L'écrivain confère à ses personnages un "rang" déterminé, dans la mesure où il en fait des personnages principaux ou des figures épisodiques* »¹⁹⁷. En effet, le personnage possède son halo dominateur sur le lecteur permettant à lui de se repérer dans le texte, et de savoir ce qui se passe autour de lui. L'auteur se montre comme porte parole de ses personnages, selon leurs implications et leurs importances dans le déroulement de l'histoire.

La tâche de l'écrivain est complètement différente à celle de l'historien, chacun a ses propres concepts dans son domaine de spécialité. Le lecteur cherche toujours à se situer dans le roman, il veut entrer dans la peau de ses personnages pour saisir ce que veut l'auteur par son intrigue, « *En conséquence, lire des romans nous apprend à réagir en tant*

¹⁹²Gérard GENGEMBRE, *le roman historique: mensonge historique ou vérité romanesque ?* p. 370. Disponible sur URL : <https://www.cairn.info/revue-etudes-2010-10-page.367.htm> . Consulté le 04/06/2022.

¹⁹³Antoine COMPAGNON, écrivain critique littéraire et académicien français.

¹⁹⁴Antoine COMPAGNON, in Mémoire, LAOUCI Okba et AKNAOUI Najib, *Histoire et fiction Dans Chuchotements de Leïla Aslaoui-Hemmadi*, Université de Bejaïa, 2017, p 16. Disponible sur URL : <https://www.univ-béjaia.dz/dspace/handle/123456789/8569> . Consulté le 21/03/2022.

¹⁹⁵Aïcha KASSOUL, op. cit., p. 31.

¹⁹⁶Philippe HAMON, essayiste, critique littéraire et professeur des universités français.

¹⁹⁷Philippe HAMON, *Texte et idéologie*, Vendôme, presses universitaires de France, 1997, p. 55.

que lecteur aux personnages mais surtout en tant qu'individu aux autres individus »¹⁹⁸ disait Christiane Achour.

Le point de confrontation entre l'histoire et la littérature, nous offre un intérêt primordial, un bénéfique valeureux qui s'accumule à la conjonction de cette symbiose, car l'Histoire a été toujours parmi les grandes sources et références de l'inspiration romanesque. C'est grâce à l'Histoire, que l'auteur fait venir le passé comme une première matière qui nourrit le récit et l'investir dans son espace.

Un point de vue de Marguerite Yourcenar fortifie le recours à l'histoire et tend la main pour mieux comprendre les propos de notre écrivaine, Yourcenar disait : « *Je continue à croire que l'homme a raison de se tourner vers le passé pour se faire une image de sa destinée et pour aider à connaître le présent lui-même.* »¹⁹⁹. Notre corpus a livré à son lecteur des pensées donnant un autre souffle, comme le disait sa créatrice : « *L'histoire se charge de mettre le feu à la narration* »²⁰⁰, cette histoire sera comme une sorte de motivation qui fait pleuvoir les idées sur un sol fertile, à lui de l'embrasser.

La langue et sa puissance sont capables de créer une vision voulue par le créateur de l'œuvre, « *seule la langue est capable de produire l'apparence de la vie* »²⁰¹. Disait Kate Hamburger²⁰².

Par la magie de la langue, Kassoul avec sa volonté et la force de sa plume a construit un pont entre deux bords, du factuel au fictionnel, elle nous a obligé d'entrer au monde référentiel et au monde fictionnel sans sentir que nous sommes partagés entre deux pôles. Par le fait de reproduire et réécrire un vécu et l'amorcer dans le récit par des outils linguistiques, le processus de la fictionnalisation se réalise d'une façon explicite dans l'univers romanesque.

C'est qu'à partir du monde référentiel, la construction de la fiction sera réalisée, l'auteur inspire et crée un nouveau produit selon son imagination qui sera cloué dans son récit, et le degré de la vraisemblance se varie d'une étape à une autre. Cette inspiration du réel va le conduire à la construction de son Roman.

¹⁹⁸Sylvie Brodziak, « Les littératures francophones : une Alter-poétique », Revue *Algérie littérature/Action*, Numéro hors série, juin 2015, *LITTÉRATURES PLEIN SUDS- Mélange pour Christiane Chaulet Achour*, Paris, Marsa, 2015, p. 28.

¹⁹⁹Falardeau Erick, (1997). « Fictionnalisation de l'histoire, Le premier Jardin d'Anne Hébert », Revue *voix et images*, 22(3), 557-557. Disponible sur URL : <https://id.erudit.org/iderudit/201326ar> consulté le 31/05/2022.

²⁰⁰Aicha KASSOUL, op. cit., p. 33.

²⁰¹Kate HAMBURGER, in Thèse de doctorat, Cécile Pajona, *Les Procédés de fictionnalisation dans l'œuvre romanesque de Boris Vian*, Université Côte d'Azur, 2019, p. 21. Disponible sur URL : <https://tel.archives-ouvertes.fr> . Consulté le 23/03/2022.

²⁰²Kate HAMBURGER, spécialiste de la littérature et philosophe allemande.

III. 3. Le statut hybride

L'essor de la production littéraire maghrébine notamment la littérature algérienne d'expression française a atteint son apogée, grâce à la diversité des talents d'écrivains de cette tendance, qui ont investi leurs facultés donnant des produits valeureux dans l'univers romanesque. Durant ces dernières années, une floraison dans ces produits s'est connue, une écriture novatrice pose ses socles dans ce domaine ; une richesse au niveau de la forme et au contenu, caractérisée par une nouvelle forme spécifique où les thèmes traités attaquent d'autres stratégies qui servent à se ramifier dans ce domaine ; délaissant derrière leurs dos les règles classiques abordées dans les œuvres. Nous remarquons, que cette catégorie d'écrivains, a choisi un autre penchement afin de donner une nouveauté à cette littérature.

Cette invention parue dans un phénomène spécifique, qui est l'hybridité, cette démarche s'est introduite avec force comme une nouvelle guise changeant toutes les stratégies de la trame narrative connue, une nouvelle création pour donner un autre souffle au roman algérien dans l'univers romanesque.

Dans cette section, nous nous jetons la lumière sur la corde ombilicale de ce travail de recherche qui va s'articuler autour de la notion de l'hybridité ; une notion qui se figure entre une subjectivité fictionnelle et une objectivité historique, c'est-à-dire les stratégies d'écriture mêlant entre les faits littéraires et les faits historiques. Aicha Kassoul dans ce roman utilise une sorte d'écriture qui offre à son lecteur une mosaïque, une toile pleine de couleurs signifiantes ; avec un style esthétique, l'auteure joue et manipule ses thèmes d'une façon spéculaire.

Les traces de l'hybridité apparaissent dans le récit comme une nouvelle procédure, que nous n'avons pas l'habitude de la rencontrer dans les romans. Dans cette perspective, ce nouveau style d'écriture nous intéresse beaucoup, il reste comme une interrogation au niveau de ce décor romanesque ; cette nouveauté qui apporte une nouvelle pratique littéraire dans les champs de la littérature.

D'emblée, et avant de prendre notre destination vers cette nouvelle piste, nous allons voir les divers outils formels et techniques qui mettent l'accent sur cette création littéraire, ainsi que les pièces novatrices qui transgressent les normes traditionnelles connues.

III. 3. 1 Définition du concept

Un vaste champ littéraire se présente plein de significations et de connotations dans notre travail de recherche. Après la lecture de ce corpus, des questionnements s'imposent,

nous citons : que veut dire l'hybridité ? Et comment se manifeste cette notion dans *LA COLOMBE DE KANT* ? Le concept d'hybridité composera notre ligne directrice dans ce qui va suivre, un concept qui va nous conduire d'aborder la structure narrative interne du récit, où nous allons rencontrer la question du cadre romanesque traditionnel, face à une nouvelle narration. De ce fait, nous tentons de repérer les différents éléments du processus narratif dans ce corpus, sa continuité et sa discontinuité dans la diégèse.

Le concept de l'hybridité contient de multiples significations, il est natif d'un paradigme scientifique, il trouve ses origines dans la vie biologique « *L'hybridation est le nom donné à un processus clé de la vie biologique. Il consiste en la transmission de patrimoine génétique entre des individus d'espèces différentes.* »²⁰³. En sciences humaines ce concept est utilisé comme un outil théorique, et si on revient à l'étymologie de cette notion pour dégager son développement et son parcours, ainsi que sa mutation du domaine scientifique aux sciences humaines, nous trouvons que « *Hybrida (ou ibrida) veut dire en latin "sang mêlé" avec parfois le sens de "bâtard"* »²⁰⁴. Dès lors, nous comprenons que cette notion indique cette composition d'éléments de différentes sortes dans le domaine biologique.

Ce concept nous intéresse beaucoup dans notre travail, il est le fil conducteur qui va nous guider dans cette analyse pour comprendre les infrastructures de cette oeuvre. Le terme *hybridité* a rampé de l'usage biologique et trouve son emplacement dans le domaine linguistique épistémologiquement ; un terme qui implique forcément la présence de plusieurs espaces qui se chevauchent l'un à l'autre dans un même espace, comme nous le constatons dans cette formule : « *Il s'agira donc ici de s'appuyer sur le modèle épistémologique des sciences du vivant, par l'application analogique d'un paradigme scientifique dans le champ esthétique.* »²⁰⁵. Donc, l'hybridité est ce phénomène qui met en relief tout un agencement typographique, linguistique, culturel et esthétique à l'intérieur de la même trame narrative.

Partant de cette citation qui va nous servir de cerner ce fait : « *Comme en atteste bien l'actualité de cette notion littéraire [...], un de ses grands attraits est aussi bien son extension pluridisciplinaire, qui met en jeu des réflexions d'ordre poétique, stylistique,*

²⁰³ Marc Bernardo, Hélène thomas, « Notes sur l'hybridité », Revue *Asylons(s)*, N° 13, Novembre 2014-Septembre 2016, Trans-concepts : lexique théorique du contemporain, disponible sur URL :

<https://www.reseau-terra.eu/article1327.htm> Consulté le 31/05/2022.

²⁰⁴ Ibid.

²⁰⁵ « L'hybride et la littérature », Appel à contribution, *Calenda*, Publié le jeudi 28 juillet 2016, URL : <https://calenda.org/373583> Consulté le 28/04/2022.

linguistique, philosophique, que sa pertinence dans le champ théorique contemporain, puisque s'inscrivant dans une conception anti-essentialiste, mouvante et dynamique des genres et des discours »²⁰⁶ .

L'hybridité par sa nature d'extension pluridisciplinaire, elle occupe une place de choix dans les productions littéraires, elle cherche de se placer dans tous ce qui a une relation avec cette pluridisciplinarité. C'est qu'à partir du fonctionnement interne et la structure du récit, nous pouvons repérer les éléments du processus narratif. De ce fait, on peut comprendre que, l'hybridation est définie comme une opération de combinaison d'éléments différents qui nous paraît hétérogène, mais toujours sert à donner une cohérence à la trame narrative par leur union.

En conséquence, dans notre corpus le concept de l'hybridité par son critère fragmentaire et hétéroclite, et la discontinuité de plusieurs composants qui s'imposent dans le récit, il cherche de trouver un travail de totalité. Le sémioticien russe Mikhaïl Bakhtine dans *Esthétique et théorie du romanesque*, disait que : « *Les constructions hybrides ont une importance capitale pour le style du roman »²⁰⁷ .*

Et suite à la lecture approfondie de *LA COLOMBE DE KANT* l'objet de notre recherche, nous avons touché le sens cette formule, et à titre d'exemple nous citons deux extraits qui renforcent ce point de vue : « *Besançon. Square Granville. Je prends le bon air du temps sous les somptueux platanes de mon enfance, qui traçaient droit mon chemin quatre fois par jour maison lycée lycée maison sans halte... »²⁰⁸ . Et « *Un jour de printemps, la petite Olympienne s'en va butiner sur terre, guêpe insoucieuse de son mâle partenaire, ramène un amour d'enfant dans ses entrailles, l'allaite, l'élève à la manière possessive d'une m'ma investissant dans sa progéniture plus que son cœur, son foie »²⁰⁹ .**

Ces deux passages n'ont point une liaison thématique unique ; le premier passage est purement autobiographique, l'auteure raconte ses expériences personnelles et sa vie privée, et dans le deuxième, une histoire mythique (le mythe de psyché).

Ce roman par sa richesse polysémique renvoie à cette hybridité qui le forme, il contient des différentes connotations avec des variations interprétatives qui peuvent orienter le lecteur vers plusieurs pistes significatives qui s'entrecroisent dans cette espace romanesque.

²⁰⁶ « L'hybride et la littérature », Appel à contribution, *Calenda*, Publié le jeudi 28 juillet 2016, URL : <https://calenda.org/373583> Consulté le 28/04/2022.

²⁰⁷ Mikhaïl BAKHTINE, op. cit., p. 126.

²⁰⁸ Aicha Kassoul, op. cit., p.89.

²⁰⁹ Ibid., p. 119.

Le texte littéraire est considéré comme un matériau verbal autonome, un système de signes en relation avec le monde extérieur. Sans la présence des mots, des phrases, d'un référent et d'une organisation narrative, l'existence de l'histoire ne trouve pas sa place ; il s'agit évidemment d'une étude basée sur la fiction qui représente cette histoire racontée.

Le choix de diverses techniques spécifiques est parmi les préoccupations de l'auteur, car le dispositif narratif est déterminé par ce choix, et l'organisation de la fiction s'appuie à son tour sur différents critères. Il s'agit par conséquent, de l'aspect hybride, qui se présente comme une pratique littéraire manifestant dans ce dispositif, et qui procure au texte des prolongements esthétiques. Une contribution de la part de cette hybridité sert à réaliser un univers fictionnel multidimensionnel et foisonné, elle permet de spécifier et de délimiter la structure du texte, ainsi que, sa composition et son agencement pour une meilleure compréhension et une interprétation adéquate.

III. 3. 2 Désordre romanesque entre Histoire et narration

La manifestation de l'Histoire représente un élément omniprésent dans cette production littéraire, ainsi que le recours à l'Histoire dans la fiction a toujours été d'actualité chez les romanciers. L'écrivain par le biais de son récit transpose la dimension historique, en mettant dans son écriture de nouvelles réalités. Aïcha Kassoul dans le présent corpus, fait appel à l'Histoire tout au long de son récit, elle fait présenter "histoire" et "Histoire" dans un intervalle parallèle, deux entités qui se combinent dans un même univers. Une histoire évolue dans une autre, autrement dit, une évolution de l'Histoire dans l'histoire fictionnelle qui résulte de ce dispositif particulier, comme le voit Isabelle-Durand Le Guern²¹⁰ dans cet énoncé : « *L'Histoire apparaît comme une donnée incontournable, présentant un intérêt pour le romancier parce qu'elle offre un réseau d'évènements et de crises intéressants à exploiter mais constituant aussi un obstacle au suspens, même si l'auteur, rusant avec notre mémoire, parvient parfois à nous replonger dans l'angoisse d'une situation que nous savons pourtant dénouée depuis longtemps* »²¹¹.

L'écrivaine par cette nouveauté a construit un univers fictionnel qui ne peut pas s'échapper à la gravité de l'Histoire, elle s'inspire de l'Histoire, des peuples et de son histoire personnelle, où elle met en évidence des vérités, des faits passés, des événements douloureux, des crises qui ont touché son pays et les différents problèmes de sa société,

²¹⁰ LE GUERN Isabelle-Durand, Professeur de littérature comparée. Université de Bretagne Sud, Lorient.

²¹¹ Isabelle-Durand LE GUERN, *Le roman historique*, in Thèse de doctorat, El Bachir Amel, *Textes hybrides et représentations de l'Autre dans Le dernier été d'un jeune homme de Salim Bachi, Camus dans le narguilé et Le café de Gide de Hamid Grine*, Université d'Oran 2 Mohamed Ben Ahmed, 2019, p. 48.

tout en s'arrêtant sur des points pertinents, comme elle disait : « *La petite histoire passe bien dans la grande.* »²¹²

Tous ces thèmes s'entrelacent et se foisonnent dans un tapis narratif ; ce qui autorise le lecteur de trouver une autre vie que la sienne. Par ce procédé Aïcha Kassoul et à travers les thématiques abordées, vient définir un autre statut de l'écriture romanesque, où elle nous donne la chance d'être parmi les convives qui vont assister à regarder une scène, son intrigue est un « passé » qui a existé entre un incipit (la victoire électorale du FIS) et une excipit (les confessions d'Augustin) de *LA COLOMBE DE KANT*. Cette écriture qui transforme le paysage littéraire traditionnel et inscrit le roman algérien actuel d'expression française dans un habit moderniste.

La superposition de deux éléments : l'Histoire et la narration se manifeste quasiment dans le roman ; la vie de deux disciplines distinctes trouve son souffle dans le présent corpus, l'Histoire par ses événements tumultueux du passé, devient une source d'inspiration pour cette romancière qui va lui accorder une place majeure dans cette production. Tout récit est fait de fiction qui se nourrit de la réalité. Cependant, l'apport de l'Histoire dans les textes littéraires en général n'est pas anodin, car elle permet de réécrire le texte et de lui donner une autre vue ; une pratique hybride réalisant un contenu fictif et un autre réaliste dans le même siècle.

Dans ce sens, la fiction romanesque se veut aussi être un moyen qui réactualise des données historiques et les contextualise dans un même temps, le contexte référentiel dans le roman Kassoulien prouve amplement les dates et les événements qui sont véridiques comme nous allons voir dans les échantillons suivants : « *Bien avant la naissance de Jésus-Christ, et après lui, celle de notre Augustin en 354* »²¹³, « *En 241 avant J-C., comme à Versailles en 1919, les conditions d'une première capitulation appellent une revanche qui viendra, c'est sûr. En attendant, Carthage abandonne la Sicile aux Romains et rentre de sa guerre les mains et les caisses vides, confrontée à la révolte des mercenaires qui sont le gros de son armée et réclament leur solde* »²¹⁴, et « *Hannibal pénètre en Italie et vole de victoire en victoire. 218, 217, 216, Tessin, Trasimène, Cannes* »²¹⁵. Et de cette façon, le récit de Kassoul réécrit l'Histoire.

²¹²Aïcha KASSOUL, op. cit., p. 68.

²¹³Ibid., p. 19.

²¹⁴Ibid.

²¹⁵Ibid., p. 27.

L'écrivaine par son génie créatif arrive à capter l'attention et déstabilise la lecture, ce récit se présente comme un labyrinthe où se superposent l'histoire et l'Histoire. Il existe dès lors, un lien étroit dans cette fiction entre l'Histoire et l'écriture romanesque, Antoine Compagnon souligne que : « *La littérature doit être lue et étudiée parce qu'elle offre un moyen- certains diront le seul- de préserver et de transmettre l'expérience des autres, ceux qui sont éloignés de nous dans l'espace et le temps* »²¹⁶. D'après cette citation, ce spécialiste allusionne dans son passage qu'à travers la fiction, qu'on peut connaître le vécu de l'autre, kassoul le déclare dans ce fragment : « *Le passé continue d'arriver. De toujours arriver.* »²¹⁷. Donc, la littérature comme unité, fait appel à un passé dans n'importe quel moment, elle le suit ; elle se présente comme une passerelle qui lie deux extrémités lointaines, un passé et un présent dans un terrain romanesque qui les embrasse tous les deux unis, et c'est de la magie n'est ce pas ?

Cette hybridation cible le travail du romancier, ce dernier va assurer une double fonction, celle de l'historien et celle de la création romanesque, une citation de la part de notre écrivaine nous a plu, elle disait que « *L'histoire a parfois autant de talent que la littérature* »²¹⁸.

Gérard Genette affirme et illustre dans son œuvre *figures III*, un point captivant et important envers le choix du romancier, il disait : « *Le choix du romancier n'est pas entre deux formes grammaticales, mais entre deux attitudes narratives (dont les formes grammaticales ne sont qu'une conséquence mécaniques) : faire raconter l'histoire par l'un de ses 'personnages', ou par un narrateur étranger à cette histoire* »²¹⁹.

Une autre vue est détectée dans cette oeuvre, l'auteure convoque l'Histoire de l'Algérie, dont la décennie noire fait partie de ses faits, et qui a pris une appellation pleine de significations dans le répertoire Kassoulien « *Un éclat de lumière noire dans l'histoire de notre pays conquis* »²²⁰. Entamant cet expression « *cet éclat de lumière noire* », existe-il ? Oui chez Aïcha Kassoul, et dans sa *Colombe* il existe, l'Histoire occupe le centre du récit, elle constitue véritablement un espace diégétique qui permet au narrateur-personnage de faire des allers retours. Cette visée, nous permet de déduire que la narration s'appuie sur des événements authentiques, intégrés de façon enchevêtrée à l'intérieur de cette trame.

²¹⁶ Antoine COMPAGNON, in Thèse de doctorat, El Bachir Amel, *Textes hybrides et représentations de l'Autre dans Le dernier été d'un jeune homme de Salim Bachì, Camus dans le narguilé et Le café de Gide de Hamid Grine*, Université d'Oran 2 Mohamed Ben Ahmed, 2019, p. 52.

²¹⁷ Aïcha KASSOUL, op. cit., p. 48.

²¹⁸ Aïcha KASSOUL, op. cit., p. 75.

²¹⁹ Gérard GENETTE, *Figure III*, op. cit., p. 252.

²²⁰ Aïcha KASSOUL, op. cit., p. 81.

Cette fusion ou cette hybridité, nourrit et alimente la narration, créant ainsi, une production intense et complexe.

III. 3. 3 Le rapport de Continuité/ discontinuité narrative

Dans *LA COLOMBE DE KANT*, la narration n'est plus progressive, l'ordre chronologique n'est pas respecté, elle s'interrompt peut-être à n'importe quel moment. Le fragmentaire comme style adopté par notre écrivaine dans l'œuvre, participe à bouleverser cette chronologie (nous avons déjà parlé de ce point profondément dans le premier chapitre), et de cette manière, le récit va être par conséquent, désorienté ; le lecteur se situe dans un déséquilibre et une déstabilisation pour comprendre son texte.

La binarité du passé-présent disloque cette narration. Les analepses voulues par la romancière servent à effectuer des allers-retours entre le passé et le moment de la rédaction, elles vont désarticuler la linéarité de la narration dans ce corpus, ce qui va créer dans ce tissage une hétérogénéité temporelle. Un parcours entre le passé et le présent, met le lecteur dans le centre de cette création.

Genette désigne ce désordre temporel par '*anachronie*', il la mentionne de cette façon : « *Une anachronie peut se porter, dans le passé ou dans l'avenir, plus ou moins loin du moment 'présent', c'est-à-dire du moment de l'histoire où le récit s'est interrompu pour lui faire place : nous appellerons 'portée' de l'anachronie cette distance temporelle. Elle peut aussi couvrir elle-même une durée d'histoire plus ou moins longue : c'est ce que nous appellerons son 'amplitude' »*²²¹

Nous constatons qu'il s'agit d'un récit qui est heurté par des allers-retours permanents. Par ces *flashes back*, l'écrivaine expose ses expériences personnelles, ses souvenirs, son enfance, son quartier et sa famille comme le montre à titre d'exemple ces énoncés « *A une époque, sur ce même parcours, j'étais parmi d'autres une survivante qui ne faisait que respirer, pas le choix... »*²²², « *J'ai marché dans les rues d'Alger. Avant les massacres. Dernière manifestation place du 1^{er} Mai. Monstrueuse. A peine avait-elle commencé que le début du cortège était arrivé à la place des martyrs. Une foule à l'arrêt »*²²³, et « *Consule à Besançon. Bureau morne marron, moquette défraîchie, faux cuir, faux tableaux, reproduction figée du portrait présidentiel derrière le grand fauteuil où je devais m'asseoir... »*²²⁴. Et, le récit est plein de ces allers-retours.

²²¹ Gérard GENETTE, *Figure III*, op. cit., p. 89.

²²² Aicha KASSOUL, op. cit., p.10.

²²³ Ibid., p. 85.

²²⁴ Ibid., p. 93.

Mais, qu'est ce qu'il nous intéresse dans ce point ? Ce processus de remémoration va planter une confusion et une digression au niveau de la progression narrative. Alors il apparaît sans aucun ordre, et participe à dérouter le déroulement et l'enchaînement des faits événementiels du récit, ainsi que la compréhension globale du texte.

En somme, *LA COLOMBE DE KANT* se présente comme une mosaïque, faite de fragments de souvenirs et d'histoire, une écriture entrecoupée entre passé et présent s'entrecroisent incessamment et bouleversent la linéarité du texte, et que cette écriture rend le roman captivant et passionnant, à chaque fois nous rencontrons une chaîne perdue, que nous devons trouver le bout de sa pelote.

III. 3. 4 Hybridité et hétérogénéité

D'après ce qu'on a conçu sur le concept de l'hybridité, nous avons trouvé que cette notion porte dans le fond de sa définition un sens de « métissage », où sa valeur désormais sera positive présentant des nouvelles cultures et de nouvelles vues ; elle se présente comme une fusion harmonieuse. Cette procédure qui tisse à son intérieur une alternativité agencée, et par son statut hétérogène et hétéroclite, elle s'impose comme disparate et problème d'un côté.

De l'autre côté, en tant que solution, elle se voit comme une semence semée dans un sol fertile. Et, est-il vrai que l'union fait la force ? Dans notre *Colombe*, c'est l'hybridité qui fait la force, par sa nature, elle cherche d'être une composante à cette œuvre, et tout ce qui est encaissé sera une richesse pour elle (œuvre). Ce critère va la donner un statut bénéfique, un horizon d'attente.

Donc, le texte littéraire n'est plus ce texte qui enferme sur lui-même, il se veut comme une mosaïque qui porte toutes les couleurs, parmi ces couleurs le mélange des genres, ce qui a été constaté durant toute notre analyse de ce roman ; tantôt une autobiographie comme nous le voyons dans ce passage : « *Dans mon studio souterrain je profitais de l'absence de visages pour dire, chut, ce que je voulais, avec des partenaires jamais morts qui me faisaient parler d'eux, de nous . La belle vie* »²²⁵, et tantôt un roman historique qui n'a aucune relation thématique avec le premier genre, comme le souligne cet échantillon : « *Le nouvel homme fort de Carthage, le général Asdrubal, a pris le commandement d'une armée affaiblie par deux défaites. Le temps lui est compté, son espace s'est réduit, mais il a une fille, Sophonisbe, dont personne n'aurait entendu parler*

²²⁵Aïcha KASSOUL, op. cit., p. 10.

si quelqu'un, qui, ne l'avait entendue dire à ta santé, mon roi, juste avant de mourir. Ni legs d'héritage ni ultimes recommandations à ses enfants, filles, garçons, combien, on ne sait rien. Juste un verre levé à l'article de la mort pour dire qu'elle avait été vivante. Sacré sens de la dramaturgie. »²²⁶ ?

D'après ces deux fragments nous avons vu qu'il existe un écart entre eux, l'un est un passage autobiographique, et l'autre un extrait d'un roman historique ; les deux se localisent dans le même tapis narratif. On peut comprendre dès maintenant, que l'hybridité dans l'espace littéraire est considérée comme une pensée littéraire expérimentale, une action de représentation, précisément pour cela, notre corpus se présente d'une extraordinaire richesse et d'une grande diversité. Selon notre point de vue, *LA COLOMBE DE KANT* par sa richesse et son style elle se présente comme une métaphore de l'ensemble compliqué de contes entrelacés de « *Les mille et une nuit* » de Shéhérazade ; les personnages nombreux, et une multiplicité des espaces temporels entre les deux genres dans ce récit.

Nous avons vu aussi, que dans ce travail l'écrivaine se cache derrière les deux genres, dans le premier passage (le pacte autobiographique), elle est explicite où elle parle en son nom, elle raconte son expérience professionnelle dans son studio comme animatrice à la Radio chaîne III ; et dans le deuxième (le roman historique) on la voit derrière des personnages historiques implicitement, et dans un autre endroit dans le récit, elle les rassemble tous les deux par son talent dans une même formule comme dans ce cas : « *Tranquille et seule sur un banc public, je paresse en compagnie de Sophonisbe qui avait montré qu'elle savait ce qu'elle faisait, deux ou trois mots, quand elle se savait mourir. Mieux que rien.* »²²⁷. Les deux genres s'agencent dans un même énoncé, elle décrit sa présence dans la ville de Victor Hugo (Besançon), où elle inclut la figure historique Sophonisbe (la princesse Carthaginoise et reine de Numidie). Un outil par lequel Aicha Kassoul mine son texte, ce qui assure une hybridité bénéfique dans la présente trame. Il semble que cette écriture obéit aux règles de sa vie, une révolte littéraire en plein sens.

Dans ce passage : « *Pas question de s'attaquer à Rome, pas tout de suite, et même jamais. Ce serait une folie sans les machines qu'il faut, sans la longueur du temps pour espérer prendre une ville imprenable, sans la ruse d'Ulysse et l'invention des mythes* »²²⁸.

²²⁶Aicha KASSOUL, op. cit., p. 58.

²²⁷Ibid., p. 88.

²²⁸Ibid., p. 35.

Même la mythologie grecque n'a pas pu s'échapper de la main de notre écrivaine, elle la convoque pour montrer que ce métissage a un rapport avantageux dans l'univers fictionnel ; l'écrivaine réécrit un mythe antique dont les méditations se tournaient autour de la stratégie d'Hannibal durant les guerres puniques, et son rapport avec la ruse d'Ulysse (mythes de sirènes). Aïcha Kassoul jongle avec les époques comme elle veut avec sa plume ; elle confirme de sa part, que le désordre est devenu une condition indispensable pour que la nouvelle pensée naisse, et cette faculté n'est pas donnée à tout le monde.

A travers cette analyse, nous avons déduit que la notion d'hybridité se manifeste et se développe au niveau de ce tissu narratif, et l'effet hybride sème ses rets et collabore en assurant à *LA COLOMBE DE KANT* une valeur esthétique touchable. Selon Omer Massoumou²²⁹, il s'agit de « *l'accomplissement de la modernité* »²³⁰, Sans oublier aussi les phénomènes intertextuels (notre point d'étude dans le deuxième chapitre) qui ont participé fortement dans ce brassage où s'entrecroisent également plusieurs formes ; les aspects génériques et typologiques ont marqué la naissance d'une trame narrative intense chargée de sens et d'émotions. L'auteur est le sujet qui relie le texte à la réalité.

LA COLOMBE DE KANT est un récit où son auteure nous livre à travers ses pensées toute une quête mémorielle, avec exactitude et précision, elle se remémore de son enfance, les lieux qui lui ont procuré le bonheur et la sérénité. Ces souvenirs antérieurs, qui viennent orner et broder le récit et l'inscrire dans une dimension historique.

Aïcha Kassoul, par la présence d'éléments véridiques, elle porte également un regard critique sur les conséquences de ce passé sur notre présent. Elle s'appuie sur son vécu, sa société et ses expériences pour donner naissance à son oeuvre, créant ainsi un métissage textuel, qui englobe dans son fond un témoignage et une fiction. Le passage d'un texte à un autre et les différentes hybridations des genres qui s'installent dans un même texte, prouvent que l'auteure essaie de démontrer que ces pratiques permettent d'établir un nouveau regard et un nouveau souffle sur la composite du roman moderniste.

L'auteure à travers ce processus de mise en relation intertextuelle, tente à tester la mémoire et la culture de ses lecteurs. En effet, le décodage de l'allusion résulte de lectures antérieures qui permettent aux lecteurs de distinguer les différents fragments textuels qui se foisonnent. Nous remarquons aussi, qu'il est un peu difficile de déterminer et de cerner le

²²⁹Omer MASSOUMOU, professeur titulaire de littérature française (cames), vice doyen - Université Marien Ngouabi, Brazzaville, Congo.

²³⁰Omer MASSOUMOU, in Thèse de doctorat, El Bachir Amel, *Textes hybrides et représentations de l'Autre dans le dernier été d'un jeune homme de Salim Bachi, Camus dans le narguilé et le café de Gide de Hamid Grine*, Université d'Oran 2 Mohamed Ben Ahmed, 2019, p. 103.

genre romanesque qui ressemble à notre corpus. Le texte littéraire dit « moderne », se veut un espace où se s'enchevêtrent plusieurs stratégies d'écriture. Cette technique de l'éclatement des genres est l'une des caractéristiques du roman moderne.

L'écrivaine dans cette sphère représente tous les écrivains de la littérature maghrébine, notamment les écrivains de la littérature algérienne contemporaine, qui vise à transgresser les frontières du genre, et donner un autre souffle au roman algérien. Dans cette notion Laurent Jenny²³¹ en suivant les traces et les travaux d'Antoine Compagnon, dans ses cours *Méthodes et problèmes - les genres littéraires-* (2003), souligne un point important : « *Pour être perçue et comprise, cette transgression systématique des genres voulue par la modernité s'appuie encore sur l'identification des genres traditionnels. Sans cette identification préalable, la transgression ne serait même pas repérée et on n'aurait affaire qu'à une textualité indifférenciée. Les genres demeurent donc la mesure de toute innovation littéraire* »²³²

Comme une synthèse à cette partie, nous pouvons conclure que la littérature et le témoignage qui se figure dans la face de l'histoire, et se fusionne avec elle, l'une embrasse l'autre et se complètent. Aïcha Kassoul veut présenter son témoignage à travers cette histoire, elle se veut comme étant le témoin du passé. Cette œuvre est une mosaïque qui se présente comme des recueils de mémoires, qui sont aussi, un genre que nous repérons dans notre corpus, il est donc nécessaire de noter que l'aspect littéraire enjolive ces textes et leur donne de l'intensité.

En effet, de par notre étude, nous avons constaté un paysage littéraire hétéroclite. L'écriture kassoulienne se présente comme un espace sans frontière, inscrivant ainsi le texte dans une certaine hybridité textuelle. L'auteure installe son projet d'écriture dans un véritable chantier littéraire, et il est évident que chaque auteur est témoin de sa société.

Cette écriture est donc inspirée de l'histoire, de la société, de l'héritage littéraire et surtout, elle est génératrice de sens. Le roman algérien d'expression française tel qu'il se présente actuellement, offre au lecteur de nouvelles modalités d'écriture et l'inscrit dans une nouvelle perspective.

²³¹Jenny LAURENT, écrivain et critique français.

²³²Jenny LAURENT, in Thèse de doctorat, El Bachir Amel, *Textes hybrides et représentations de l'Autre dans le dernier été d'un jeune homme de Salim Bachi, Camus dans le narguilé et le café de Gide de Hamid Grine*, Université d'Oran 2 Mohamed Ben Ahmed, 2019, p. 213.

CONCLUSION

CONCLUSION

Nous avons tenté, tout au long de ce travail de recherche de jeter la lumière sur les principales caractéristiques de l'écriture d'Aïcha Kassoul, en interrogeant *LA COLOMBE DE KANT*, tout en essayant de la situer dans son espace littéraire. C'est qu'à travers l'étude et l'analyse des stratégies adoptées, et les différentes indications paratextuelles existées dans l'oeuvre de notre romancière qui ont été consacrées au premier chapitre, nous avons pu découvrir une partie de cet univers romanesque ; elles nous ont offert la possibilité d'entrer dans la lecture du roman, dans lequel évoluent les pivots thématiques, stylistiques et leurs relations avec notre corpus.

Dans le deuxième chapitre qui a été un terrain fertile pour l'intertextualité, que nous l'avons choisi comme approche, elle nous a permis d'avoir les clés d'entrée à cet espace et de découvrir dans un même temps les caractéristiques formelles de l'écriture de notre écrivaine. Une partie considérable dans cette recherche était consacrée, et un cadre théorique mis au service analysant ce phénomène a été convoqué dans cette partie, tels que la naissance et le développement de ce phénomène dans la théorie de la littérature.

Le choix d'entamer cette approche dans notre corpus, n'était pas un choix facultatif, en revanche ; il était avantageux et pertinent, ce phénomène nous a délivré un laissez-passer pour accéder à cette enceinte romanesque, il a dévoilé la mise en acte d'écriture du projet personnel d'Aïcha Kassoul ; un concept qui nous a facilité la tâche pour percevoir les infrastructures du récit, sa construction narrative, temporelle et spatiale.

La relation de ce dernier avec le style de notre romancière a été claire et nette, et par le biais de ce phénomène que Kassoul a bien tissé son monde fictionnel. Nous avons vu que sa manifestation au fil narratif a contribué d'apporter une richesse à cette *Colombe*, une pratique qui continuait à alimenter cette écriture. L'étude de l'oeuvre a donné une idée claire, sans aucune ambiguïté sur son thème principal qui prend la binarité histoire-littérature comme une pierre fondatrice, et l'inscrit dans un champ littéraire contemporain

Passant au fruit du troisième chapitre, et son importance comme partie nodale de ce travail ; cette section nous a permis d'étudier la notion de l'Histoire sous une loupe éclaircissante, et tout ce qui la relie avec la fiction. Entre autobiographie et Histoire, des fondements théoriques nous ont orienté de cibler la problématique de notre recherche, et qui ont participé aussi pour la confirmation de nos hypothèses. L'oeuvre s'est présentée comme un lieu d'entrelacement entre la littérature et l'histoire, une entente remarquable dans ce contexte entre la fiction et l'histoire. En effet, cette partie nous a conduit à déceler à travers l'hybridité, les points d'intersection entre deux disciplines complémentaires, l'une au service

CONCLUSION

de l'autre ; un ajout bénéfique de la part de cette hybridité, qui a tendu la main à son tour au lecteur pour le guider, et aussi, pour décoder le mystère de cette conjoncture.

Par ailleurs, le roman historique a bien orné ce tapis littéraire ; la lecture de ces histoires tissées par une telle finesse de la part de l'auteure a offert une image de l'Histoire du passée. Autrement dit, c'est une relecture d'une réalité passée.

Par conséquent, nous pouvons dire que *LA COLOMBE DE KANT* est un roman hybride caractérisé par un talent réaliste, et qui s'appuie sur des indications spatio-temporelles et des personnages identifiables dans la trame narrative. L'entremêlement et la présence de ces deux concepts, qu'on croyait souvent contradictoires à cause de leurs différences épistémologiques, entretiennent des relations solides dans notre corpus, et leurs fusionnements ont donné naissance à une production littéraire qui dépasse les limites dans l'univers romanesque.

Par sa forte documentation, cette écrivaine a construit un métissage de genres et de styles, et qui fait partie au style de l'écrivain moderniste, fondé sur la diversité, le jeu de mots et la liberté d'expression ; l'auteure par ce style a bien dessiné les époques historiques ainsi que leurs acteurs en respectant les faits historiques tels qu'ils étaient présentés et abordés par un spécialiste du domaine, elle a assumé les charges et elle a joué le rôle d'un historien sous la houlette de cette littérature.

Ce travail, nous l'espérons, a permis d'atteindre l'objectif attendu, où la littérature reste le souffle de son corps, comme l'auteure le confirme « *Aller par les mots et la langue de l'écriture, tant qu'il est encore temps de profiter de tous les sens par lesquels tout commence* »²³³, et que ce modeste travail a contribué à l'éclairage de certains aspects historiques et littéraires de ce roman.

La Colombe par sa richesse, elle luit et désabuse avec les pensées de sa créatrice tout un lecteur qui veut se positionner dans l'axe historique qui lui appartient. Et par ses spéculations et sa clairvoyance, l'écrivaine à travers l'alchimie des mots maniés veut ancrer dans la mémoire collective algérienne la vraie image d'un passé en voie de disparition, et qui se situe au fond de son présent, et par son caractère littéraire, l'auteure veut le fleurir.

Arrivant à l'achèvement de ce travail, nous soulignons, qu'Aïcha Kassoul, ce papillon qui cherche le nectar de chaque fleur la rencontre dans ce pré romanesque, a magnifiquement

²³³Aïcha KASSOUL, op. cit., p. 150.

CONCLUSION

brodé avec des fils d'or une excellente production littéraire, elle a offert une richesse à ses lecteurs.

BIBLIOGRAPHIE

Références bibliographiques

Corpus d'analyse

KASSOUL Aïcha, *LA COLOMBE DE KANT*, Alger, Casbah, 2017.

Roman

Les Misérables (adaptation d'Aïcha Kassoul), Alger, Casbah, 2004.

Ouvrages théoriques

ACHOUR Christiane, BEKKAT Amina, *Clefs pour la lecture des récits- convergences critiques II-*, Blida, Éd du Tell, 2002.

BAKHTINE Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978.

BARTHES Roland, *Le degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, 1953.

BARTHES Roland, *Le plaisir du texte*, Paris, Seuil, 1973.

BARTHES Roland, *roland BARTHES par roland barthes*, Paris, Seuil, 1975.

BARTHES Roland, *Le bruissement de la langue*, Paris, Seuil, 1984.

BESSIERE Jean, *Le roman contemporain ou la problématique du monde*, Paris, Presses Universitaires de France, 2010.

D. CERTEAU Michel, *L'écriture de l'histoire*, Paris, Gallimard, 1975.

Françoise Polquin, Laurent Hermeline et Dominique Rolland, *Littérature française, les textes essentiels*, Tours, Hachette, 2008.

GASPARINI Philippe, *Est-il je? Roman autobiographique et autofiction* Paris, Seuil, 2004.

GENETTE Gérard, *figures III*, Paris, Seuil, 1972.

GENETTE Gérard, *Palimpsestes : La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982.

GENETTE Gérard, *Seuils*, Paris, Seuil, 1987.

HAMON Philippe, *Texte et idéologie*, Vendôme, Presses Universitaires de France, 1997.

KANT Emmanuel, *CRITIQUE DE LA RAISON PURE - TOME PREMIER -*, Paris, Librairie Philosophique de Ladrange, 1845.

KRISTEVA Julia, *La Révolution du langage poétique*, Paris, Seuil, 1974.

LEJEUNE Philippe, *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975.

LUKACS Georges, *LE ROMAN HISTORIQUE*, préface de Claude-Edmond-Magny, Paris, Payot, 1965.

Miguet-Ollagnier Marie et Limat-Letellier Nathalie, *L'intertextualité*, annales littéraires Université de Franche-Comté, 637, 1998.

RIFFATERRE Michael, *La production du texte*, Paris, Seuil, 1979.

TIPHAINÉ Samoyault, *L'intertextualité*, Armand Colin, 2005.

Sitographie

Lucie Guillemette et Cynthia Lévesque (2016), « La narratologie », dans Louis Hébert (dir.), *Signo* [en ligne], Rimouski (Québec) URL :

<https://www.signosemio.com/genette/narratologie.asp>, Consulté le 18/02/2022.

Études littéraires, Paratexte, Péritexte et épitexte, [en ligne] disponible sur le site URL :

<https://www.études-littéraires.com/figures-de-style/paratexte.php> Consulté le 06/03/2022.

Le vol de la colombe – Kant, *critique de la raison pure*. URL :

<https://www.fredericgrolleau.com> Consulté le 13/03/2022.

<http://www.reporters.dz/index.php/culture/item/93123-entretien-avec-aicha-kassoul-universitaire-et-ecrivaine-je-d-alerte-aveu-d-engagement-et-une-certaine-idee-de-l-algerie>

Consulté le 13/03/2021.

La Conception du « dialogue » de Mikhaïl Bakhtine et, ses sources sociologiques

(l'exemple des problèmes de l'oeuvre de Dostoïevski [1929]P. 55. URL :

<https://journals.openedition.org/paraxematique/1755> Consulté le 14/03/2022.

Hamza BOULAGHZALATE, “Autobiographie et fiction Le cas d'Enfance de Nathalie Sarraute” p. 135 [article online] *452°F. Revue électronique de théorie de la littérature et de littérature comparée*, 1, 133-148, < <http://www.452f.com/issue1/autobiographie-et-fiction-le-cas-d'enfance-de-nathalie-sarraute/> >. Consulté le 14/03/2022.

<http://www.vitamedz.com/fr/Algerie/All-0-Articles-1.html> entretien avec Aicha-

[Kassoul-universitaire](#) et romancière : « L'écriture comme survie, tant qu'il y a de la vie ».

Consulté le 20/03/2021.

http://fr.wikipedia.org/wiki/courant_de_conscience, Consulté le 21/03/2002.

<https://www.larousse.fr/français> Consulté le 23/03/2022.

« L'hybride et la littérature », Appel à contribution, *Calenda*, Publié le jeudi 28 juillet

2016, URL : <https://calenda.org/373583> Consulté le 28/04/2022.

Nathalie Mallet-Poujol, « de la biographie à la fiction : la création littéraire au risque des droits de la personne », Revue *LEGIOM* N°24-2001 disponible sur URL :

<https://www.cairn.info/revue-legicom-2001-1-page-107.htm> Consulté le 23/05/2022.

Marc Bernardo, Hélène thomas, « Notes sur l'hybridité », Revue *Asylons(s)*, N° 13,

Novembre 2014-Septembre 2016, Trans-concepts : lexique théorique du contemporain,

disponible sur URL : <https://www.reseau-terra.eu/article1327.htm> Consulté le 31/05/2022.

Falardeau Erick, (1997). « Fictionnalisation de l'histoire, Le premier Jardin d'Anne

Hébert », Revue *voix et images*, 22(3), 557-557. Disponible sur URL :

<https://id.erudit.org/iderudit/201326ar> consulté le 31/05/2022.

Gérard GENGEMBRE, *le roman historique: mensonge historique ou vérité romanesque ?*

Disponible Sur URL : <https://www.cairn.info/revue-etudes-2010-10-page-367.htm> .

Consulté le 04/06/2022.

Jean MOLINO, *Qu'est-ce que le roman historique ?* (Source : Revue d'Histoire littéraire de la France. *Le Roman Historique*, Presse universitaires de France, 1975, p.195).
Disponible sur URL : <https://www.jstor.org/stable/4052204>. Consulté le 04/06/2022.

Thèses et Mémoires consultés

BELHOCINE Mounya, *Étude de l'intratextualité dans les œuvres de Fatéma Bakhai*, Université Abderahmane Mira de Bejaia, 2007.

BENCHORFI Saïda, *La fictionnalisation de l'Histoire dans le roman « La femme du Caïd » de Fatéma Bakhai*, Centre Universitaire d'Ain-Temouchent, 2015.

EL BACHIR Amel, *Textes hybrides et représentations de l'Autre dans le dernier été d'un jeune homme de Salim Bachi, Camus dans le narguilé et le café de Gide de Hamid Grine*, Université d'Oran 2 Mohamed Ben Ahmed, 2019.

LAOUICI Okba et AKNAOUI Najib, *Histoire et fiction Dans Chuchotements de Leila Aslaoui-Hemmadi*, Université de Bejaïa, 2017.

NABTI Amor, *L'art du conteur dans Samarcand et Léon l'Africain D'Amin Maalouf*, Université des Frères Mentouri-Constantine, 2015.

PAJONA Cécile, *Les Procédés de fictionnalisation dans l'œuvre romanesque de Boris Vian*, Université Côte d'Azur, 2019.

ROBACHE Delphine, *La matérialité du texte dans Manhattan Transfer et USA de John Dos Passos*, Université Sorbonne Nouvelle Paris III, 2017.

ZAOUI Djazia, SOULIMANE Bilal, *Analyse de la traduction des intertextes chez Mohammed Dib -vers une revalorisation du patrimoine culturel*, Université De Tlemcen, 2015.

Articles, revues, et ouvrage collectifs

Marie Frémin, « revisiter le mythe fondateur haïtien : enjeu de société et création littéraires, Jaques Roumain et Evelyne Trouillot », Revue *Algérie littérature/Action*, Numéro hors série, juin 2015, *LITTERATURES PLEIN SUDs- Mélange pour Christiane Chaulet Achour*, Paris, Marsa, 2015.

Sandra Sabrina Triki, « L'hybridité textuelle, une force d'invention et de renouvellement dans la colombe de Kant de Aicha kassoul ». In, Latifa SARI MOHAMMED et Lynda-Nawal TEBBANI (dir), *LE ROMAN ALGERIEN CONTEMPORAIN - Nouvelles Postures, Nouvelles Approches* -, Oran, Dar El Izza, 2021.

Sylvie Brodziak, « Les littératures francophones : une Alter-poétique », Revue *Algérie littérature/Action*, Numéro hors série, juin 2015, *LITTERATURES PLEIN SUDs- Mélange pour Christiane Chaulet Achour*, Paris, Marsa, 2015.

Résumé

LA COLOMBE DE KANT, est une œuvre qui nous interpelle avec force. Un roman dont lequel s'entrelacent les expériences professionnelles de l'auteure, et l'Histoire de l'Algérie. Les dimensions historiques et mémorielles sont particulièrement convoquées dans ses récits. Par sa nature hybride, où s'enchevêtrent le récit privé, l'essai critique, le roman historique, le pacte autobiographique et l'essai philosophique, formant une seule unité romanesque, l'œuvre devient un roman du genre particulier, qui remet en question de plusieurs certitudes sur ses composantes. Cette présente recherche a pour objectif d'assiéger cette écriture algérienne, spécifiée par son contenu complexe dans ses formes génériques, textuelles et stylistiques, et ainsi que sa modernité. Alors il s'agit de s'intéresser au repérage des différents rapports existants et qui produisent une continuité. Notre analyse porte sur l'hybridité, sa manifestation et son interaction dans l'œuvre. En effet, cette production littéraire s'inscrit dans l'objectif de revenir aux origines de la culture et de l'Histoire algérienne, où la sacralité de la mémoire prend la grande part de lion.

Mots clés : Histoire, fiction, écriture de l'Histoire, intertextualité, hybridité.

ملخص :

تعتبر حمامة كانط للروائية عائشة كسول من بين الروايات التي تشدنا بقوة، حيث تتشابك فيها الخبرة الشخصية للكاتبة بتاريخ الجزائر، وكذا الأبعاد التاريخية المتعلقة بالذاكرة القومية الحاضرة بقوة بين طيات نصها. السرد الذاتي، الطابع النقدي، الفلسفي و الرواية التاريخية تتشكل في قالب رومنسي، مما أضفى عليها طابعا خاص، و الذي يطرح تساؤلات عدة عن ماهية هذه الرواية. يهدف بحثنا هذا إلى الإلمام بهذه الكتابة الخاصة من حيث تركيبها المعقد في الجانب النصي، الأسلوبي و الحدائي و الإهتمام بقصي المعالم المختلفة و كذا الطابع الهجني الذي من خلاله تتفاعل مركبات النص. تعتبر هذه الرواية إنتاج يندرج ضمن الأهداف التي تسعى إليها الكاتبة في ترسيخ و تقديس الذاكرة و التي أخذت حصة الأسد في مجمل سرد وقائع الرواية.

الكلمات المفتاحية : التاريخ، التصور، كتابة التاريخ، التناص، التهجين.

Abstract

Kant's dove is a work that forcefully challenges us. A novel in which the author's professional experiences and the history of Algeria are intertwined. The historical and memorial dimensions are particularly convoked in hers stories. By its hybrid nature, where the private narrative, the critical essay, the historical novel, the autobiographical pact and the philosophical essay are intertwined, forming a singl novelistic unit, it becomes a novel of a particular genre, which questions serval certainties about its components. This research aims at besiedig this Algerian writing, specified by its complex content in its generic, textual and stylistic forms, and also its modernity. It is therefore a question of identifying the different relationships that exist and that produce continuity. Our analysis focuses on hybridity, its manifestation and its interaction in the work indeed, this literary production is part of the objective of returning to the origins of Algerian culture and history, where the sacredness of memory takes its lion's share.

Keywords: History, fiction, writing of history, intertextuality, hybridity.