La réécriture du mythe (À travers l'analyse des discours mythiques dans Nedjma de Kateb Yacine)

Fatima Zohra Chiali
Université d'Oran
Université de Franche-Comté[1]

Résumé
C'est en considérant le texte *Nedjma* (Kateb Yacine, 1956), à la fois comme objet clos et ouvert, que j'envisage de découvrir la littérarité à travers la masse des procédés mythiques réécrits sur la surface du texte. Mon regard s'attachera – pour reprendre une expression de Thomas Aron – à voir comment nous lisons un texte quand nous le lisons comme littéraire (Aron 1984, p. 47).
La méthode esquissée posera la problématique de la réalité et du réel en relation avec le mythe; non pas parce que le mythe est plus proche de la vraie réalité, mais parce qu'il agit sur elle. L'idéal serait d'avancer en direction de ces choses mises entre parenthèses dans *Nedjma* et de voir par quels procédés fictionnels leur intégration est rendue inhérente.

Mots clés : Kateb Yacine, mythe fondateur, *Nedjma*, procédé fictionnel, Maghreb.

1. Introduction

C'est la généalogie qui aurait assuré depuis toujours un seuil minimal de narrativité aux mythes. Et si les mythes anciens sont considérés comme des mythes fondateurs, ceux de l'origine, il faudra reconnaître qu'il existe des mythes littéraires qui mettent en scène des personnages fascinants, vivant des expériences métaphysiques ou théurgiques sans généalogie au sens premier du terme (Faust, Don Juan, César, etc.).

Philippe Sellier, dans un article publié en 1984 dans *Littérature* « Qu'est-ce qu'un mythe littéraire? », explique, après avoir défini le mythe comme un récit fondateur, que lorsqu'on passe du mythe au mythe littéraire certaines caractéristiques disparaissent, à savoir :

- le mythe littéraire ne fonde ni n'instaure rien;
- les textes qui l'illustrent sont en principe signés;
- le mythe littéraire n'est pas tenu pour vrai.

Il est important de faire la distinction entre ces faits qu'on mythifie – au sens de légende – et le mythe tel que Eliade et les spécialistes de l'imaginaire le définissent et que la littérature explore

[1] L'auteure prépare une thèse en littérature sous la direction de Jean-Marie Viprey, professeur en littérature à l'université de Franche-Comté.

et réécrit : « Le mythe raconte une histoire sacrée : il relate un événement qui a lieu dans le temps primordial, le temps fabuleux des commencements. » (Eliade, 1978).

Le mythe Keblout raconte l'histoire d'un ancêtre nommé Keblout dont les origines se perdent vers l'Anatolie qui, selon Jacqueline Arnaud, est un nom à désinence turco-albanaise (Arnaud 1986, p. 71). Résistant d'origine turque gagné à la cause des montagnards, le réfractaire serait à rapprocher d'Abdelkader. Mais d'autres origines font remonter Keblout de l'Aurès, et son nom du berbère chaouïa. L'itinéraire de la tribu est marqué par la venue d'Espagne, avec la tribu arabe des Beni Hilal, envahisseurs du XIe siècle, chassés d'Égypte par le Fatimide, qui pénétra le Maghreb par le Sud tunisien, Kairouan et les Hauts plateaux de l'Est algérien. Ces nomades chameliers se mêlèrent aux nomades berbères zénata, et les arabisèrent, d'où le caractère inextricable des origines des peuples de cette région, fusion des éléments arabe et berbère. Passés en Espagne, les Beni Hilal furent refoulés par la reconquête au Maghreb. La tribu constitue un lieu de passage entre le Moyen-Orient, l'Espagne, le Maroc, l'Algérie, la Tunisie, le Maghreb du nomadisme et celui des Arabes et des Berbères (Arnaud 1986, p. 78).

Mais le récit romanesque de *Nedjma* livre une version contraire du mythe Keblout : les Kebloutis furent des Tolbas, étudiants errants, musiciens et poètes. Le périple de la tribu s'approche en outre de celui des Almoravides, grands nomades marocains dont l'origine se perd dans le nomadisme mauritanien. Zineb, la magicienne, entre en connivence avec Nedjma, la femme sauvage (Arnaud, 1986, p. 81).

Dans toutes les versions auxquelles il se réfère de manière éclectique, Kateb présente Keblout comme un exilé, un étranger dans la région où il est venu s'installer avec sa famille. L'histoire de la tribu de Keblout raconte la dispersion, l'expression « Corde Cassée » signifiera la rupture, la guerre et l'éclatement des tribus. Ces filiations multiples et contradictoires s'érigent symboliquement contre tout discours « mono-généalogique » (Derrida, 1991).

C'est ainsi qu'à travers *Nedjma*, on assiste à une réécriture syncrétique de plusieurs mythes grecs, maghrébins et arabo-musulmans. De par leur mise en scène, l'Histoire est passablement oubliée. Les dates et les événements s'y rapportant n'ont qu'une valeur indicative. Seule la mémoire du mythe demeure, fonctionnant comme une machine à remonter le temps; l'écriture l'utilise comme mode de construction fait de gommage et de réécriture. La mémoire du texte laissera inévitablement des franges d'opacité, son réfléchissement n'offre pas une image globale, mais fragmentée à mesure que le travail de reconstitution, mené par le lecteur, tente de combler ses lacunes et ses oublis.

J'envisage dans cet article d'étudier les discours feuilletés des quatre principaux narrateurs qui, comme les photos de Galton, se superposent pour constituer un discours romanesque laissant entrevoir l'identité des motifs mythiques et leurs différentes articulations. L'objectif final est de mettre en rapport la forme romanesque et la forme du mythe; en d'autres termes, de voir comment le discours mythique façonne l'histoire romanesque.

2. La répétition et le mythe de l'éternel retour

L'écriture littéraire intègre le mythe dans un espace romanesque de façon à lui conférer une valeur sociale apte à interpeller le lecteur et à lui transmettre une histoire héritée des ancêtres. Le

lecteur se trouve d'emblée concerné par une histoire qui lui est inconnue, mais que sa conception de l'inconscient collectif oblige à accepter comme un événement du passé. Le mythe de Keblout, archétype de l'éternel retour, serait une sorte de justificatif de toutes les guerres que l'Algérie a dû mener contre ses différents colonisateurs.

Dans *Nedjma*, l'événement historique se justifie par le simple fait qu'il est perçu comme tel, c'est-à-dire vécu antérieurement par d'autres et ayant un archétype qui lui octroie sens et valeur. Grâce à cette vision, des peuples entiers ont pu tolérer, des siècles durant, de longues guerres sans jamais désespérer. L'éternel retour serait le garant d'un renouveau qui, selon Camille Dumoulié et d'après une lecture de Nietzsche, annule l'opposition de la mort et de la vie, de l'être et du devenir, ouvre la voie d'une nouvelle immortalité. Mais dans cet effort, la pensée est confrontée à sa propre limite et vouée au risque de l'effondrement (Dumoulié, 1988).

Un deuxième mythe se profile, dérivé du premier. Il s'agit du mythe de la conception : « espace maternel », dirait Charles Bonn. Cet espace est celui de la grotte qui est « […] dans tous les sens du mot, ce "puits de l'être" où tendent pour Bachelard, nos rêveries vers l'enfance. Elle est l'espace d'un temps qui n'est plus daté. Elle est "antécédente d'être", elle est espace maternel par excellence » (Bonn 1974, p. 53-54).

Ce mythe se trouve décrit à travers l'épisode du rapt : « La Française ravie fut conduite dans les bois, jusqu'à une grotte où vivent aujourd'hui les réprouvés de Constantine; c'est dans cette grotte que fut découvert le cadavre de mon père [...] » (Kateb 1956, p. 101).

Une fois intégrés dans le récit, ces deux mythes coexistent avec la dimension historique (réalité Historique); leurs discours se mêlent au point où on ne peut plus distinguer entre la réalité (H)istorique et celle suggérée par le mythe :

> [...] : Lamoricière succédant aux Turcs, après les dix ans de siège, et les représailles du 8 mai, dix ans après Benbadis et le Congrès Musulman, et Rachid enfin, dix ans après la révocation puis l'assassinat de son père, respirant à nouveau l'odeur du rocher, l'essence des cèdres qu'il pressentait derrière la vitre avant même de discerner le premier contrefort. (Kateb 1956, p. 153)

La réalité historique se trouve façonnée par les procédés d'une écriture romanesque qui utilise le mythe comme un moyen de présenter l'(H)istoire. C'est dans le mélange de ces plans que le texte construit sa propre réalité où différents protagonistes – le roman – prennent en charge sa narration. Celle-ci ne renvoie du passé qu'une image fragmentée et inachevée. En réactualisant les différents récits, les protagonistes aspirent à reconstituer l'histoire ancienne afin de pouvoir assumer le présent. C'est ainsi que Si Mokhtar délivre le schéma matriciel, coquille creuse, renvoyant le bruissement d'un passé tumultueux que chacun, en fonction de son vécu, va réinterpréter dans la réalité présente de l'œuvre. L'écriture romanesque instaure un jeu d'écho entre les différentes histoires, en tentant de recréer les liens par l'illusion identitaire.

Miroir brisé, l'écriture romanesque, dans *Nedjma*, recompose indéfiniment par un jeu de reflets fragmentaires une réalité explosée. Cependant, loin de retrouver une image d'identité, ce réassemblage redessine inéluctablement la tragédie primitive.

Ce miroitement crée des jeux de dédoublement où différents discours mythiques, appréhensions concomitantes et antagonistes d'une même réalité, se trouvent confrontés au centre d'un roman qui établit entre eux des liens symétriques soulignant à la fois leur incompatibilité et leur complémentarité. Ainsi, l'activité littéraire explore les mythes et les rêves liés à la genèse du monde; *Nedjma* est expression de cet élan qui propulse le scripteur dans le tourbillon d'une quête à rebours, retour aux origines vers une antériorité mythique vouée nécessairement à l'échec. Elle se contentera de remonter jusqu'aux causes de l'aliénation et permettra de reconstituer – d'assumer peut-être – l'Histoire. En faisant resurgir à la surface des séquences mythiques puisées dans l'inconscient collectif, les réactualisant au présent, le scripteur instaure entre ces deux images (vertiges fantasmatiques du passé révolu et de la situation présente) un semblant de continuité par le biais de l'illusion, et ce, dans le but de retrouver au-delà des apparences une unité mythique. L'écriture aide la conscience à revivre le souvenir de « la scène primitive » (La scène primitive telle qu'elle se trouve réinterprétée par la tradition arabo-musulmane décrit l'exclusion d'Adam et Ève du paradis céleste. Tous deux ont succombé à la tentation du diable qui leur a offert le fruit interdit de l'éternité) qui fut à l'origine de l'exclusion du paradis originel. Cependant, cette réactualisation du souvenir échoue à résorber la dualité fondamentale, ne sachant que réactiver la blessure. On peut dire que *Nedjma* se situe entre un dé-passé et un pas encore. Pour redonner forme au chaos, le scripteur puise dans le passé diverses images référentielles d'identités susceptibles de servir de modèle au puzzle présent. Et, de fait, le tissu romanesque est un véritable patchwork de mythes.

À côté du colonial et du tribal qui exercent sur le roman une sorte de codification, on peut mettre en évidence aussi le recours à une mythologie historique mise en scène à travers Lakhdar et Nedjma : le premier est un militant-nationaliste voulant se substituer à Jugurtha et Abdelkader (héros de différentes tentatives d'unification maghrébine); tandis que Nedjma, l'héroïne chimérique qui polarise le jeu d'identité/rivalité, symbolise, comme la fameuse Hélène de Troie (Schmidt 1992, p. 141), l'ambiguïté des origines. Autour d'elle se forme l'histoire d'un désir pluriel que chacun dévoile à sa manière sans jamais pouvoir l'assumer.

Rappelons qu'Hélène est la fille de Léda et a eu pour pères Zeus et Tyndare. Elle incarne par là-même l'ambiguïté des origines. Elle est par ailleurs la sœur des jumeaux Castor et Pollux. On retrouve chez Kateb, lié à Nedjma, le mystère des origines instaurant autour de celle-ci un jeu de doubles. On retrouve en elle une bicolorité fondamentale : elle est tout à la fois le sosie de Suzy et la sœur amante du nègre du Nadhor. Si toute petite Nedjma est très brune, presque noire, le halo rougeoyant de sa chevelure fauve enserrée de soie pourpre lui donne la même ferveur qu'à toutes les étrangères de l'œuvre.

L'écriture devient donc un mode d'appréhension d'une réalité complexe; la distribution de la parole rend bien compte, au cœur du texte, de la construction prismatique d'une histoire collective qui ne peut s'annoncer que par bribes. La somme de ces fragments épars est une tentative de reconstituer l'identité autour de Nedjma. Celle-ci n'offre qu'un temps illusoire où se reproduit inlassablement la fatalité du sang et du mythe. Les métamorphoses de la femme-forme témoignent des perspectives différentes de chacun des protagonistes qui gravitent autour de Nedjma. Elle se retrouve au cœur de leurs discours disparates, toujours différente et toujours semblable de par son ambivalence même.

3. La dichotomie tribu/colonie

Dans la partie médiane du roman, se dresse la silhouette de Keblout, le référent ancestral que Kateb place en face de la figure coloniale. Le motif ancestral naît d'une structure historique précise : celle de la décolonisation. Cette démarche – ainsi que le remarque Arnaud (Arnaud, 1967) – est liée à un processus socio-historique : le nationalisme veut faire face à la colonisation, figure d'oppression. Le colonisé va tenter de retrouver dans l'image ancestrale une illusion d'authenticité; il veut reconquérir une humanité antérieure à la civilisation humaniste de l'Autre (le colonisateur) qui le nie dans sa qualité humaine.

Cependant, la référence ancestrale est insuffisante. Si elle génère, dans un premier temps, l'énergie libératrice pour faire exploser le monde colonial, elle n'épargne pas pour autant le colonisé qui, au cœur de la déflagration, répercute le traumatisme révolutionnaire. Cette démarche hallucinatoire est dangereuse, puisqu'elle ne renvoie qu'à une image déformée du présent et enferme l'identité dans le solipsisme originel. Pour renaître au présent, il faut assumer la tragédie. Et ce n'est pas fortuit que dans *Nedjma*, roman où se trouve une quête de l'identité, la mythique ancestrale constitue le point focal d'un livre articulé d'un double mouvement de régression vers une antériorité et une projection révolutionnaire au présent. Le motif ancestral n'est pas folklorisation du texte, mais participe à la genèse romanesque. On retiendra l'idée que le colonialisme sert de prétexte à l'écriture romanesque afin que celle-ci puisse justifier la réécriture du mythe des origines, seul fil capable de se renouer avec sa propre histoire : « Tu dois songer à la destinée de ce pays d'où nous venons » (Kateb 1956, p. 128-129). Par le retour aux origines, Kateb tenterait la réconciliation de l'individu avec son passé et, à travers celui-ci, avec lui-même

4. L'argument romanesque

L'histoire de l'étrangère (rappelons l'épisode du meurtre de l'étrangère qui fut à l'origine de l'exclusion des descendants Kebloutis de leur terre) fonctionne comme une légende tribale. Chaque membre du groupe reprend le récit de l'Éden perdu; cette nostalgie des origines entraîne l'idéalisation du passé, perçu comme revers de la réalité présente. Il réapparaît tel un fantasme compensatoire qui naît au moment de l'exclusion; ainsi, la légende s'identifie au drame universel pour proposer une nouvelle version du mythe de la Création. La légende raconte que le cadavre d'une Française aurait été retrouvé dans l'espace tribal des Kebloutis, injustement accusés de l'avoir violée puis assassinée. Les Kebloutis ont été chassés de leurs terres. On retrouve ici le schéma classique de l'homme chassé du paradis à la suite d'une union illicite endogame. La femme devient l'argument servant à remembrer l'espace romanesque comme un pôle autour duquel s'exerce la rivalité des deux groupes. Le colon qui convoite la terre ancestrale accuse l'autochtone d'avoir séduit la femme étrangère.

Cette spirale creuse la triangulation originelle : resserrage progressif autour du nœud dramatique, elle s'inverse au point focal en une remontée au réel, dynamique de la vie à la mort, du collectif à l'individuel, de l'idéalisation à la culpabilité – et inversement – jusqu'à l'anéantissement final.

La tragédie naît de l'enchevêtrement complexe de cinq relations triangulaires dont certaines se nouent deux à deux :

- celle de la généalogie brisée (père dévoyé/parâtre assassin/mère abandonnée) et celle de l'intrusion étrangère (la Française rivale de la mère, Marguerite et son père le commandant)
- celle de la lutte politique (ancêtres/militants/peuple incarné par le chœur) et celle de l'amour impossible (Nedjma/Mère/Marguerite)
- enfin, la triple interprétation d'une mort tantôt subie, tantôt souhaitée ou encore sublimée dans le sacrifice.

L'affrontement du Même et de l'Autre, de la victime et de son bourreau – « corps écrasé à la conscience de la force qui l'écrase en un triomphe général » (p. 7) – prend alors, dans cette sédimentation tragique, les dimensions d'un drame cosmique.

L'osmose mythique des deux éléments symbiotiques qui formait l'ancienne ambivalence éclate, pour construire avec l'Autre une triangulation fatale – le monde tribal, le monde colonial et l'étrangère – qui raconte la naissance d'une histoire d'aliénation où la transgression exogamique suspectée est à l'origine d'une remise en question de la paternité des lieux. Le cercle tribal qui était fondé sur une relation binaire, duelle et incestueuse éclate à son tour sous la pression du drame adultérin sous-tendu par un schéma ternaire. L'argument romanesque va naître d'un double meurtre autour de la Française : le meurtre fratricide de Si Mokhtar a pour corollaire celui de l'étranger commis par Mourad. Tous deux annoncent deux types de récits : l'un, l'origine de la dispersion du clan; l'autre, l'origine brouillée de Nedjma, la perte du sang. Ces deux récits, en dépit de leur articulation symétrique, restent incompatibles; c'est alors que l'écriture romanesque va intervenir en essayant de réarticuler à l'intérieur de la fiction les histoires originelles de Si Mokhtar et de Rachid. Kateb va conjuguer les deux constellations culturelles dans le récit où les quatre protagonistes gravitent deux à deux autour de Nedjma. Cette dernière est issue d'une union illicite entre une Française et un Keblouti. Sa naissance forme l'argument romanesque aux différents récits mythiques.

Les deux récits initiatiques rapportés par Si Mokhtar lors de l'odyssée mythique qui l'entraîne en compagnie de Rachid vers La Mecque mettent en place la dramaturgie du roman : acteur dans le premier récit, il est le narrateur du second.

La codification des récits mythiques des Kebloutis se compose de la tragédie originelle – celle du meurtre de la Française – et de sa transformation en une histoire romanesque où il est question de rapt au clair de lune. Tandis qu'il ré-encode cette histoire sur le mode mythique, il se substitue au récit de l'ambivalence originelle celle de l'aliénation fatale. C'est ainsi que l'affaire du meurtre, que la mémoire collective tentait de gommer du récit de la dispersion clanique, réapparaît ici comme motif principal. La Française tuée jadis dans l'espace tribal est bien vivante; plus encore, elle va être enlevée puis ravie par quatre Kebloutis. Au terme de ce ravissement, elle enfantera Nedjma, dans l'espace clos et sombre de la grotte. Si Mokhtar articule ce récit sur le mode ternaire en inversant les données originelles pour souligner la culpabilité des Kebloutis dans l'histoire. La mère de Nedjma semble avoir une triple origine, tout à la fois française, andalouse et juive; elle est enlevée à trois reprises, d'abord par Si Ahmed, hobereau bônois qui la conduit dans une ville d'eau, ensuite par le puritain, enfin par Si Mokhtar et le père de Rachid. Ses deux derniers ravisseurs vont l'entraîner dans la grotte, antre matriciel de la tribu où se reforme la

triangulation fatale dont la double conséquence est le meurtre fratricide signifiant la fin du monde ancien tandis qu'est conçue Nedjma, fruit de la transgression endogame.

Le cercle tribal est brisé par ses propres enfants. L'éclatement devient dès lors une réalité inévitable. Le meurtre du père de Rachid réduit le groupe au nombre de trois. Le quatuor mythique ne peut plus se reformer, emprisonnant les trois autres personnages dans le drame passé. Leur fuite avec l'étrangère les a séparés de leur descendance propre, et les liens de filiation qui les reliaient à l'ancêtre clanique se sont substitués à ceux de la paternité qui les unissent à Nedjma, incarnation présente de la faute passée. C'est Rachid qui reconstituera les confidences de Si Mokhtar et qui décrit ainsi l'héroïne :

> Nedjma dont les hommes devaient se disputer la paternité comme si sa mère française dans un oubli sans vergogne ou pour n'avoir pas à choisir entre quatre mâles deux par deux n'avait même pas départagé les deux derniers la condamnant à ce destin de fleur irrespirable... (Kateb 1956, p. 179)

Tout comme sa mère, Nedjma, la réplique de l'insatiable Française trois fois enlevée, va être, elle aussi, enlevée à trois reprises (Mourad tente de l'entraîner vers la ville, Rachid et Si Mokhtar l'entraînent au Nadhor, et enfin, le nègre la leur enlève). Ogresse qui mourut de faim après avoir dévoré ses trois frères (Kateb 1956, p. 180), elle représente au présent la situation passée : autour d'elle gravitent les quatre cousins incestueux. Nedjma, étoile de sang, jaillit du meurtre pour empêcher la vengeance; elle symbolise tous les termes de la rupture dans le temps et dans le sang. C'est ainsi qu'elle forme une triangulation qui fonctionne au passé (les Kebloutis se disputent sa paternité) et au présent (ils se disputent son amour). La rivalité va même opposer Si Mokhtar (figure du passé) et Rachid (figure du présent). En effet, autour de Nedjma se noue une double quête de paternité : Si Mokhtar tente de recréer un présent dont il est probablement l'auteur, alors que Rachid veut retrouver dans la consanguinité clanique l'origine d'une identité. Ils n'y parviennent pas, et dans l'ambiguïté des relations du Nadhor se reproduit la triangulation fatale : le désir incestueux qui se noue autour de la « bâtarde » opposera pour toujours Rachid à Si Mokhtar. En fait, la version des événements que donne Si Mokhtar n'est qu'une vérité tronquée puisqu'il cachera au fils de sa victime sa propre responsabilité dans le drame originel. C'est justement cette omission que l'écriture romanesque tâchera de combler :

> Lui, le plus vieux des trois pères qui avait attendu plus de vingt ans sans dire que Nedjma était probablement sa fille, sans dire comment il avait quitté dans la grotte son complice, le proche parent, l'un des deux autres mâles, celui dont le sang versé ne coulait plus qu'en Rachid, ce complice, son rival [...]. (Kateb 1956, p. 179)

5. La part du rêve dans le mythe

Rachid semble être le seul personnage qui accédera aux terres ancestrales. Cendrillon du présent, Nedjma apparaît à Rachid comme l'héroïne chimérique incarnant tous les rêves de l'enfance; la rencontre de la femme est une plongée dans un temps utopique aux couleurs fastes du paradis perdu.

L'aventure de Rachid a des dimensions fantastiques qui rappellent celles du conte et de la légende. Dans l'inconnue, Rachid retrouve l'ascendante idéale, celle qui personnifie la ville de

son enfance et concilie l'Ancien Monde et le nouveau. Cette coïncidence illusoire de deux mondes incompatibles dans la seule atmosphère de la clinique, détermine une quête idéalisée de l'ambivalence ancienne : « Pauvre jeune homme épris d'illusion » (Kateb 1956, p.180). En poursuivant une chimère, Rachid entreprend un retour aux sources, plongé dans le temps de l'indivision, figuré dans la fiction par cet itinéraire à rebours vers l'espace anachronique du Nadhor. L'écriture romanesque, qui révélait sa fonction destructrice avec Mourad, essaie ici de reproduire le schéma originel : elle se replie en fait dans le chaos informel. Après avoir regagné le fondouk, comme enfouies dans les profondeurs d'une deuxième grotte, les paroles que communique Rachid à l'écrivain public sont inaudibles et ne peuvent permettre d'élucider le présent :

> Rachid n'entendait plus sa voix; [...], s'embrouillant se débrouillant au hasard, sans faire ouf, avec une étourdissante facilité qui l'entraînait au-delà bien qu'il poursuivit l'une sur l'autre des rêveries chaotiques dont la substance enfuie n'affluait pas avec les paroles, mais les impulsait, les imprégnait, leur donnait couleur et forme. (Kateb 1956, p. 163-164)

L'innocence ne se retrouve plus que dans l'oubli de l'histoire. Chevalier errant en proie aux délires oniriques, l'itinéraire de Rachid est sous-tendu par la quête amoureuse platonique d'une femme idéale tout à la fois vierge et féconde, fée qui a les traits de la mère originelle. Au cœur de la fiction, Rachid est mis en scène lui aussi comme orphelin, dont le père, mort prématurément, l'abandonne dans le cercle clos d'un univers féminin où quatre fées se penchent sur son berceau. Au centre de cet univers, il occupe la place du père défunt sans avoir eu à convoiter sa place. La seule image est celle de la mère Aïcha, c'est en elle que se produit l'identification. Cependant, cette relation fusionnelle est mise en échec par l'assimilation de Rachid dans l'école étrangère qui est vécue comme un sevrage réel. En effet, très jeune, Rachid est déjà partagé entre deux figures maternelles : « À 10 ans, il était en adoration devant deux idoles : la mère qu'il ne voulait pas croire veuve et l'institutrice, madame Clément, qu'il ne voulait pas croire mariée » (Kateb 1956, p. 157).

L'enfant connaît sa première expérience de la déchirure; pour lui, le monde maternel n'est plus qu'un lieu de désertion et de tristesse. Et c'est au moment où Rachid déserte le monde maternel qu'intervient Si Mokhtar, l'autre figure fantasmatique du père recherché. Si Mokhtar annonce la perte des liens.

Dès son intervention, Rachid va d'exclusion en désertion : délogé de la medersa libre dans laquelle Si Mokhtar l'avait fait rentrer, chassé de la droguerie, il doit se séparer définitivement de sa mère qu'il confie à des parents. Une fois ce dernier lien rompu s'amorce alors une vie en rupture de bans, d'errance en errance; Rachid s'apprête à l'exil quand Si Mokhtar provoque la rencontre de la clinique, apparition fantasmatique d'une jeune femme (Nedjma) qu'il poursuivra de ville en ville. Ne pouvant recréer les liens du sang, Si Mokhtar crée une complicité avec Rachid en lui confiant, bribe par bribe lors de l'odyssée vers La Mecque, le passé tumultueux des pères dont Nedjma est la matérialisation imprévue, scotomisant l'histoire du mort de la grotte qui aurait pu rompre l'amitié naissante qui le liait au fils de sa victime. Si Mokhtar initie Rachid au secret tribal :

> Je ne pouvais te parler là bas, dit Si Mokhtar, sur les lieux du désastre. Ici, entre l'Égypte et l'Arabie, les pères de Keblout sont passés, ballottés comme nous sur la mer au lendemain d'une défaite... (Kateb 1956, p. 129)

Ce récit fragmenté plonge Rachid dans l'énigme paternelle tout en le privant du projet de vengeance qui seul lui aurait permis de reprendre place dans la filiation. L'histoire de Keblout en elle-même, trace ultime du passé perdu, porte la marque de la rupture puisque l'évocation du premier Keblout, l'ancêtre clanique, est rendue ambivalente par les événements consécutifs à la conquête française. Le Nadhor n'est plus la terre matricielle de la tribu, mais un refuge d'insoumis qui a conduit sa tribu à sa propre dispersion. Ainsi, la remontée vers un temps mémorial ne fait que le bilan de la perte. Les révélations de Si Mokhtar à Rachid donnent les différentes ruptures dans le temps et font de Rachid l'héritier d'un présent de désertion et de tristesse, d'un monde éclaté d'où il est constamment exclu.

Ces différentes ruptures dans le temps sont superposables et parallèles. Si Mokhtar les relie en une même histoire qu'il va tenter d'abolir pour retrouver le temps mythique de la chaude consanguinité et de l'indivision. Responsable des fautes du passé, il va tenter de représenter un passé mythique vierge de toute erreur. Les liens du sang peuvent être renoués à condition de ramener Nedjma à la tribu. Il s'agit d'annuler l'histoire pour retrouver un destin dont Si Mokhtar revendique la paternité : « Mais, sache-le, dit-il à Rachid à propos de Nedjma, jamais tu ne l'épouseras » (Kateb 1956, p. 129). Rachid va rassembler les révélations que Si Mokhtar lui a faites en un délire fiévreux axé autour de la rencontre avec Nedjma dans la clinique. L'espace de la clinique devient un lieu médiateur entre deux temps où le projet de Si Mokhtar devient le rêve de Rachid.

Dans cet endroit étrange, où Nedjma est tout à la fois l'inconnue et la parente fille d'une famille qui est aussi la sienne, Rachid est face au passé dont Si Mokhtar vient de lui soumettre la première figure. L'histoire de la grotte se lit en filigrane de la rencontre de la clinique où Si Mokhtar recrée une filiation dans le temps en assurant cette médiation artificielle. Dans la confusion des temps, la réalité est identifiée à l'histoire qui, présent disparu, engendre un rêve nostalgique que Rachid, sous l'emprise de la fièvre et du haschich, restitue en un délire onirique : « Il faut dire que nous étions tous les trois enfin dans la période de repos que nous avions toujours souhaité, depuis des années de perpétuel exil [...] » (Kateb 1956, p. 135).

En fait, le délire ne restitue qu'une vision cathartique de toutes les transgressions. Même le lien ambigu qui unissait le trio dans une innocence précaire va être rompu par le rêve de Rachid. La vision idyllique d'une terre féconde fertilisée par le soleil, maquis originel où Nedjma retrouve par le biais du chaudron séculaire une pureté mythique, est détruite par l'arrivée de l'intrus, le nègre. Le discours de Rachid confond rêves, souvenirs et désirs; en effet, ce dernier rival presque imaginaire détruit l'harmonie de l'instant et la fragile symbiose qui se réalisait entre les différents éléments restituant à la terre une fertilité mythique. Au même moment, il rend sa purification et sa possession impossibles. Tout un jeu de rivalités se crée alors autour de Nedjma; et le rêve se dédouble pour donner sous sa triple perspective le réseau d'antagonismes qui se tissent autour de l'héroïne opposant Rachid au nègre démon, seul garant de l'inceste social, le nègre à Si Mokhtar qu'il prend pour un vieux libertin venu de la ville pour profaner la terre ancestrale et, enfin, Si Mokhtar à Rachid qui a trahi ses recommandations. Finalement, c'est la transgression imaginaire de Rachid au Nadhor qui restitue l'histoire : Rachid abandonne à son insu Nedjma; dépossédé

d'elle et de sa vengeance par le nègre, il se retrouve exclu de la terre ancestrale sans jamais pouvoir y revenir un jour. Un schéma ambivalent sous-tend toute la scène : celui de l'inceste, que corrobore le double châtiment infligé à Si Mokhtar, le coup de fusil castrateur et mortel du nègre qui punit l'alliance adultérine, et le crime fratricide. Tous trois ont profané la grotte, antre matriciel de l'intégrité tribale, volant à Rachid sa vengeance.

La scène du Nadhor synthétise ainsi toutes les transgressions endogames et exogames. L'inceste n'annule pas la faute inscrite dans le temps, mais en forme une autre : Rachid reproduit la faute du père dans des conditions presque similaires. Sa transgression se situe à la confluence du destin et de l'histoire : c'est la même faute qui se perpétue indéfiniment dans le temps.

Le retour aux sources ne peut annuler la faute inscrite dans le temps. Les délires oniriques de Rachid ainsi que l'expérience de remémorisation consacrent l'irréversibilité du temps et la culpabilité de l'identité. Mais Rachid refuse d'accepter ce déterminisme. C'est ainsi que le bain de Nedjma devait la laver de la faute. Il ne peut accepter la métamorphose de la femme qui lui échappe alors même qu'elle est en train de se purifier. Et le rêve d'enfermer Nedjma dans une pureté mythique trahit la volonté de Rachid d'arrêter un temps qui porte en germe la faute :

> Nedjma, cache-toi dans ta robe, dans ton chaudron oui dans ta chambre et prends patience, attends que je mette en déroute jusqu'au dernier rival, que je sois hors d'atteinte, que l'adversité n'ait plus de secret... (Kateb 1956, p. 139)

Encore une fois, la recherche d'une unité mythique n'aboutit qu'à une hallucination spéculaire que trahit la duplication de la distribution scénique : au couple Si Mokhtar/Rachid s'opposent le vieux messager et le nègre. Ces derniers réalisent les fantasmes d'identité du faux père et de l'orphelin. Le vieux messager n'a jamais quitté la terre ancestrale, le nègre possède Nedjma et venge le père. En fait, la scène du Nadhor est en quelque sorte la chambre noire du roman; le lieu qui opère l'inversion du temps rendue sensible par la métamorphose de Nedjma. La jeune femme aux cheveux flamboyants devient la femme amnésique voilée de noir qui voyage sous la garde du nègre de Constantine à Bône, de Bône à Constantine. Ces va-et-vient tentent de combler l'antagonisme que l'histoire a créé entre les deux cités rivales, Cirta pour Constantine et Hippone pour Bône. Vouloir renaître dans le mythe est, pour Rachid, une tentative vaine et un échec sans précédent : Si Mokhtar mort, Nedjma enlevée, il est aussi définitivement chassé du paradis originel. Incapable de recréer le lien incestueux, Rachid n'a pu que se reconnaître dans la faute passée en la réitérant; le mythe de l'unité originelle s'est converti au Nadhor en destin fatal, l'identification ne se fait que dans la faute reproduite dans le temps. Et loin de supprimer la faute en recréant un lien avec le père, il la reconstitue et rejoint le père dans une identité coupable.

6. L'expérience démystificatrice de Mustapha

Avec l'intrusion d'un quatrième personnage, Mustapha, la narration s'affirme dans toute sa complexité. Commissionnaire délégué par l'écrivain pour prendre en charge les fardeaux de Nedjma, Mustapha est également le transcripteur de son propre vécu. Ses écrits synthétisent tous les termes/thèmes du roman; cependant, ils ne se constituent pas en une histoire autonome et chronologiquement linéaire, ils fonctionnent plutôt comme une réflexion sur les trois discours sur l'origine, interprétés par Mourad, Lakhdar et Rachid. Il y a d'abord les carnets, qui font le bilan du passé romanesque et de l'origine fatale de Nedjma. Ensuite, les rédactions réalisent un retour

aux sources de l'acculturation; c'est alors qu'on évoque les enjeux de l'assimilation. Enfin, avec le journal, c'est l'ambiguïté d'une épopée, qui se révèle tout à la fois tragique et satirique, qui mesure la tension entre l'action et l'histoire. Ce discours autobiographique n'est pas indépendant : il reproduit en négatif les trois étapes de l'individuation plurielle, qui attribue à chacune une nouvelle dimension de la blessure d'identité. Délégué de l'écrivain, son histoire s'inscrit en contrepoint des différentes histoires mythiques mises en œuvre. L'affirmation d'identité se fait dans le refus des contraintes aliénantes du passé et souhaite s'intégrer au présent. Clochardisé au même titre que les autres protagonistes, il ne poursuivra cependant pas les mêmes rêves qu'eux : refusant les modèles préétablis dans lesquels se morfondent les autres, il affronte délibérément la ville aliénée : « ses yeux reflètent l'audace et l'insouciance des grands immeubles » (Kateb 1956, p. 64).

À l'inverse des orphelins qui tentent de refoetaliser leur présent aliéné dans une antériorité mythique, Mustapha accepte son histoire et celle de Nedjma dans leur réalité actuelle. Auteur de son propre vécu, Mustapha émerge dans le roman en même temps que Nedjma. Le désir de la femme n'est pas antérieur à sa rencontre; il ne se bâtit pas comme pour Rachid à partir d'un passé, d'un présent perdu. Le temps a repris ses droits. À l'horloge de la clinique qui ne savait qu'indiquer les heures fatales midi/minuit, temps de la gloire et de la chute en une circularité mythique, s'est substitué l'horloge de la gare sur laquelle se lisent les arrivées et les départs. L'épisode de la clinique est un jeu de désir réciproque basé sur le principe d'altérité, leur mise en rapport est une sorte de confrontation de deux mondes où chacun représente pour l'autre l'aventure : « Ni lui, ni elle ne savent qui ils sont; cette distante rencontre a la vanité d'un défi » (Kateb 1956, p. 179). La quête d'identité que les trois autres personnages tentaient d'atteindre dans leur rapport à Nedjma est ici véritablement une conquête d'altérité. Les barrières sociales qui interdisent toute alliance nourrissent le rêve d'altérité, possibilité d'une nouvelle histoire. Aux tentatives d'enlèvement romanesque de Nedjma vers un ailleurs mythique, s'oppose la démarche de Mustapha qui ramène Nedjma à Beauséjour. Mustapha veut démystifier le thème de l'île édénique; l'Atlantide dont rêvait Rachid, verger naturel, n'est plus à présent que cette villa délabrée. Mustapha fuit l'îlot de terre au cœur de la ville où le souvenir abandonne Nedjma à ses fantasmes romanesques.

Enfin, les écrits de Mustapha établissent dans le roman tout un jeu de relations fondé sur la réversion : l'histoire romanesque de Mourad, le récit mythique de Rachid et l'épopée de Lakhdar sont reconstitués dans leur globalité en une nouvelle version, celle que Mustapha propose. Ses écrits mettent en rapport la légende tribale et le roman familial afin de dresser le bilan d'une même histoire qui, au passé comme au présent, se répète fatidiquement. Ils englobent de longues réminiscences sans cesse interrompues, les confidences de Mourad reprenant les délires de Rachid, lequel rapportait les révélations de Si Mokhtar, etc.

À toutes ces histoires fragmentaires transmises, à ce cumul de mémoire lacunaire dont Rachid, sphinx moderne, ne savait que poser les données sans pouvoir les déchiffrer, Mustapha oppose le bilan démystificateur d'une écriture qui clôt le cycle des répétitions fatidiques.

7. La forme romanesque et le mythe

Par le jeu de symétrie qui s'instaure dans le roman entre les différents épisodes, se reproduit à l'infini un dessin de l'inévitable étoile : Nedjma. Celle-ci tisse un réseau de relations et donne son nom au roman. Tout à la fois Même et Autre, Nedjma est au centre de rêves multiples. Tous les itinéraires sont fondés sur une rencontre avec cette inconnue sur qui se projettent les fantasmes d'identité des différents protagonistes, conjonction illusoire tout à la fois avec soi et avec l'autre qui se transforme en une nouvelle disjonction réitérée. Les jeunes protagonistes descendant de l'ancêtre commun vont subir une triple perte : Nedjma va être mariée à Kamel (le frère époux), enlevée par le nègre, tandis que Mustapha, étranger au cercle des cousins paternels, se révèle être le rival imprévu de Lakhdar et de Mourad. Il sera à son tour condamné à devenir un héros tragique. Des uns aux autres, l'identité se fait dans la perte de Nedjma en qui se projetait le désir d'être. Le destin commun est ainsi fondé tantôt sur l'absence des liens, tantôt sur l'échec de l'alliance. Il est question dès lors de saisir comment l'écriture romanesque crée une illusion d'optique qui donne à ces différents discours une continuité apparente. Cette pseudocontinuité est établie par un cinquième personnage, le narrateur anonyme, qui médiatise ces différentes tragédies en un discours littéraire. Celui-ci s'articule autour de Nedjma et gravite en un mouvement circulaire qui ramène, au terme de l'itinéraire romanesque, au point de départ, rotation dans le temps, réminiscence qui permet à l'histoire de naître et d'assumer une situation subie.

Le récit acquiert cet aspect cyclique, il s'ouvre et s'achève sur des scènes strictement identiques qui créent un effet de symétrie entre les deux points extrêmes du texte : « Je n'ai pas de carte d'identité », dit Lakhdar à la première page, et l'écho de ce constat tragique retentit au point final de Nedjma. Cette répétition d'absence d'identité semble vouloir sanctionner un roman agité par le désir d'être, ce qui amène à s'interroger sur la nature même de ce désir à travers la forme du roman et de son fonctionnement. Nedjma se retrouve emprisonnée dans un métarécit (Dällenbach, 1977) qui agence différents discours et recompose une histoire en un cercle de paroles. En effet, ces différents discours reforment un circuit de la parole qui allie des notions contradictoires d'identité et de complémentarité; c'est par cette réconciliation de la parole que les quatre protagonistes retrouvent une unité à l'intérieur du récit. Ces mêmes personnages qui n'avaient pas d'identité véritable, fragments épars d'une unité perdue, retrouvent – grâce à la forme romanesque qui reconstitue leur histoire en une combinatoire nouvelle – une illusion de continuité.

8. Conclusion

Tandis que le regard du romancier englobe les discours dans une circularité romanesque, ceux-ci recomposent sur le mode mythique une individuation plurielle qui fait naître l'histoire dans un ordre dispersé. À ces plans jumelés du discours romanesque coïncide intimement l'avènement de la forme romanesque Nedjma. Celle-ci fait du romancier un être double : comme le fondateur, il est tout à la fois acteur et auteur de son propre monde. Par le mythe, Kateb laisse entrevoir – au-delà des contraintes aliénantes du présent – l'histoire d'un groupe reproduite ici avec toutes ses contradictions. La conclusion de cet itinéraire à rebours révèle qu'il faut nécessairement faire mourir le mythe pour pouvoir faire renaître l'histoire : fantasme d'un temps retrouvé. Il faut dès lors assumer une histoire faite de colonisations successives : l'Algérie toujours vierge après chaque viol dont rêve Rachid n'est qu'un mirage qu'il faut sacrifier pour pouvoir enfin assumer la réalité.

9. Bibliographie

ALBOUY Pierre. (1969). *Mythes et mythologies dans la littérature française*, Paris, Éditions Colin, 340 p.

ARON, Thomas. (1984). « Un essai de mise au point » dans *Littérature et littérarité*, Paris, Annales de l'Université de Besançon, Belles Lettres, 140 p.

BARTHES, Roland. (1978). *Leçon*, Paris, Seuil, 45 p.

BARTHES, Roland. (1970). *Mythologies*, Paris, Éditions du Seuil, 247 p.

BONN, Charles. (1974). *La littérature algérienne de langue française et ses lectures*, Naaman « Imaginaire et discours d'idée », Ottawa, 252 p.

BORGÉS, Jean-Louis. (1993). « Parabole de Cervantes » dans *L'auteur et autres textes*, Paris, Gallimard, Coll. « l'Imaginaire », 185 p.

BOYER, Régis. (1992). *Anthropologie du Sacré*, Paris, Mentha, 60 p.

CHIALI Fatima-Zohra. (2004). "Le mythe et le mythe littéraire", *Le Maghreb Littéraire*, Volume 7, N°14, Edition la Source, Toronto, Canada, 19-47p.

DÄLLENBACH, Lucien. (1977). *Le temps*, Paris, Seuil, 248 p.

DUMOULIÉ, Camille. (1988). « L'Eternel Retour : la "Grande Pensée" de Nietzsche » dans *Dictionnaire des mythes littéraires*, sous la direction de Pierre Brunel, Paris, Rocher, 1504 p.

DURAND, Gilbert. (1961). *Le décor mythique de la Chartreuse de parme*, Paris, Corti, 250 p.

ELIADE, Mircea. (1978). *Aspects du mythe*, Paris, Gallimard, Coll. « Idées », 251 p.

GENETTE, Gérard. (1985). « L'autre du même » dans *corps* 15 Répétition et variation, Paris, revue P.U.F, 1985, 154 p.

GENETTE, Gérard. (1982). *Palimpsestes la littérature au second degré*, Paris, Seuil, Coll. « Poétique », 470 p.

JOLLES, André. (1972). *Formes simples*, Paris, Seuil, 114 p.

LOTMAN, Iouri. (1990). *La structure du texte artistique*, Paris, Gallimard, 176 p.

MIGUET-OLLAGNIER Marie. (1997). *Métamorphoses du mythe*, Annales littéraires de l'Université de Franche-Comté, Paris, Les Belles lettres, 263 p.

SCHMIDT Joël. (1992). *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*, Paris, Larousse, 210 p.

TODOROV, Tzvetan. (1981) *Mikhaïl Bakhtine., Le principe dialogique*, Paris, Seuil, 318 p.

VERNANT, Jean-Pierre. (1986). « Le mythe au réfléchi » dans *Le Temps de la réflexion*, Paris, Gallimard, 408 p.