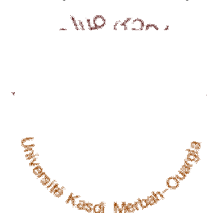


République Algérienne Démocratique et Populaire
Ministère de l'Enseignement Supérieur et de la Recherche Scientifique

Université Kasdi Merbah-Ouargla
Faculté des Lettres et des Langues
Département des Lettres et Langues Étrangères
(Français)



École Doctorale Algéro-française de Français
Antenne de l'Université de Ouargla
Réseau EST

Mémoire
pour l'obtention du diplôme de
Magister de français
Option : Sciences des textes littéraires

Présenté et soutenu publiquement par
Chafiq DJILAH

Titre :

PROLIFÉRATION DU DISCOURS ROMANESQUE :
du texte à l'extra-texte
-l'exemple de *Tuez-les Tous* de Salim BACHI-

Directeur de mémoire :
Pr. Foudil DAHOU

Membres du jury :

Dr Salah KHENNOUR	<i>Président</i>	Université Kasdi Merbah-Ouargla
Pr. Abdelouahab DAKHIA	<i>Examineur</i>	Université Mohamed Khider-Biskra
Pr. Foudil DAHOU	<i>Rapporteur</i>	Université Kasdi Merbah-Ouargla

Année universitaire : 2010/2011

Remerciements

Avant d'entamer la présentation de ce travail de mémoire, je tiens à remercier toutes les personnes qui ont participé à sa réalisation, que ce soit du point de vue scientifique ou du soutien personnel.

Je remercie tout d'abord, mon mari de m'avoir soutenue et encouragée afin de mener à bien cette étude, dans d'excellentes conditions familiales.

Mes remerciements vont ensuite à ma mère à qui je dois ma vie ainsi que ce mémoire. Je la remercie pour sa présence, ses soins et sa patience.

Je souhaite aussi chaleureusement remercier mes amies Sencussi Massika et Fhenka Nadjah qui m'ont consacré de nombreuses heures de leur temps. Grâce à elles et à nos très fréquentes discussions, j'ai pu beaucoup échanger et construire avec elles les interprétations de mes résultats d'analyse. Leur enthousiasme, leur motivation et leur soutien moral et matériel m'ont aidée à y croire même lorsque le chemin me semblait encore long.

Mes pensées vont aussi au recteur de notre université, Pr. Boutarfaia Ahmed pour sa délicate attention qui m'a profondément touchée.

Je tiens également à remercier l'ensemble des membres de mon jury : Pr. Dakhia, avec qui j'ai quelquefois eu l'occasion de discuter mon rythme de travail, Dr. Khannour Salah pour son écoute, ses encouragements et son grand soutien. Je les remercie tous pour l'intérêt qu'ils ont porté à mon travail en participant à ce jury.

Je suis très reconnaissante au Pr. Belkacem Malkia et au Pr. Ahmed Moussaoui qui ont suivi mon cheminement dès le début de mon année théorique de Magistère en m'apprenant dans un premier temps à réfléchir sur chaque mot. À chacune de leurs discussions, grâce à leurs remarques toujours très justes, j'ai appris à ne laisser rien au hasard et à justifier chacun de mes propos.

Je ne peux évidemment pas oublier mon frère Lotfi. Toujours prêt à m'aider, il a activement participé à mon travail. J'ai beaucoup appris de lui et son soutien dans les moments de découragement m'ont permis d'aller de l'avant.

Je tiens à remercier M^{me} Bettouche Aini, M^{me} Mesghouni Dabel pour les questions qu'elles ont relevées sur mon travail.

Enfin, ce travail n'aurait pu voir le jour sans le soutien de l'ensemble de mes proches dont je tiens à saluer la patience. J'en oublierai sûrement, mais un grand merci à mon père, mes

frères et sœurs et leurs petites familles, tous mes cousins qui m'ont suivi de près à Ouargla tante Chahra et son fils Mohamed ou de loin Sétif, Annaba. Une pensée pour mes amis qui m'ont permis d'oublier le dialogue romanesque de temps à autres et qui ont été là lorsque j'en avais besoin : Ouahiba, Naouel, Naima.

Reconnaissance

Ce mémoire a été préparé sous la direction de M. Foudil Dahou, professeur en didactique des langues et littérature générale, enseignant à la Faculté des Lettres et des Langues (Université de Ouargla).

Un mot de reconnaissance lui est adressé pour sa patience, sa gentillesse, sa compréhension et ses estimables conseils.

Je le remercie également de m'avoir incitée à aller toujours plus loin. Sa motivation et son enthousiasme contagieux m'ont appris à prendre du recul et à travailler efficacement. Au cours de nos nombreuses discussions, il a su me diriger sur les voies les plus prometteuses, et en me poussant en avant, à m'introduire dans la communauté scientifique nationale de l'École Doctorale.

Introduction

Ce mémoire est né d'un double constat. L'un est relatif à la notion de *transtextualité* développée par Gérard Genette sous l'influence du dialogisme bakhtinien et de l'intertextualité de Julia Kristeva ; l'autre correspond à la lecture de la thèse de doctorat d'Isabelle Doneux-Daussaint, dont la plus grande partie de mon travail s'inspire, intitulé *Le dialogue romanesque chez Marguerite Duras. Essai de pragmatique narrative*.¹

En effet, la transtextualité, telle qu'elle a été définie par Genette, dévoile le rapport entre le texte et l'existence d'autres textes qui y sont dilués c'est-à-dire intégrés à sa structure (*intertextualité, hypertextualité*) ; ou qui lui sont extérieurs (*architextualité, métatextualité, paratextualité*), tout en mettant à l'écart le lien à l'émetteur et au récepteur de cet ensemble de textes, alors qu'il est évident que tout texte est produit par un émetteur en destination d'un récepteur afin de lui communiquer quelque chose. Là commence notre exposé préliminaire. C'est ce *quelque chose* qui a suscité en nous une première interrogation à propos de l'existence d'un éventuel dialogue entre l'auteur et le lecteur à travers toutes ces formes de *transtextualité* qu'elles soient internes (*intérieures*) ou externe (*extérieures*) au texte littéraire. Un dialogue émanant d'un besoin de communiquer au lecteur, en dehors de l'information contenue dans le texte, une information qui pourrait être complémentaire, complètement nouvelle ou qui apparaîtrait sans rapport avec le texte en question.

Quant au second constat, il est en réalité, le motif qui nous a incitée à entreprendre ce travail qui porte sur *le dialogue romanesque*. Après la lecture de la thèse de doctorat d'Isabelle Doneux-Daussaint, qui a examiné de très près le fonctionnement du dialogue romanesque dans toutes ses manifestations textuelles et extratextuelles entre les différentes instances émettrices et réceptrices de l'œuvre romanesque chez Marguerite Duras, nous y avons trouvé quelques réponses fondamentales à notre question. Cette recherche nous a également fournit les notions de base indispensables à notre étude et nous a tracé le chemin à suivre pour aboutir aux résultats souhaités malgré les quelques différences dictées et par la nature du corpus et par notre vision des choses –à laquelle nous ne pouvions échapper.

¹ Isabelle DONEUX-DAUSSAINT, *Le dialogue romanesque chez Marguerite Duras. Essai de pragmatique narrative*, Université Lumière-Lyon 2, U.F.R. de sciences de langage, 2001.

Aussi notre travail s'enracine-t-il dans des questionnements cardinaux axés sur le dialogue romanesque à savoir :

- a- *le dialogue se limite-t-il au simple échange entre personnages, ou bien s'étend-t-il sur l'espace textuel, voire extratextuel de l'œuvre ?*
- b- *Quels compléments dialogals et dialogiques extratextuels s'imposeraient-ils aux fins de clarifier les intentions narratives/informatives de l'auteur et d'éclairer maintes opacités sur les conditions de création /diffusion /réception de l'œuvre ?*
- c- *Ces dialogues servent-ils à construire chez le lecteur la même image de l'auteur et à l'extérieur et à l'intérieur du texte ?*

Afin de répondre à ces interrogations, nous avons avancé quelques hypothèses que seule l'analyse du corpus sera en mesure de confirmer ou d'infirmer selon les résultats obtenus. Il s'agit de quelques éléments de réponses anticipées que nous avons regroupés dans quatre (04) énoncés déclaratifs :

- 1- *Le dialogue romanesque dépasse l'échange entre personnages et s'étend à d'autres niveaux.*
- 2- *Il existe un niveau textuel, un niveau abstrait, et un niveau extratextuel déterminés par les instances émettrices et réceptrices de l'œuvre romanesque.*
- 3- *Dans l'optique du dialogisme bakhtinien, le dialogue sort du sens strict du terme pour s'étendre et qualifier toutes les relations intertextuelles, hypertextuelles et interculturelles qu'entretient le texte romanesque avec les autres textes et les autres arts.*
- 4- *Le dialogue extratextuel qui prend différentes formes (paratextuelle, électronique, médiatique, épistolaire, etc.) sert à approfondir la compréhension du sens visé par l'auteur et à confirmer son image déjà construite dans le texte.*

Il est certain que ces « anticipations » ne seront validées que si nous nous situons dans une approche à même de nous garantir les meilleurs résultats, conformément à la nature de la problématique ; laquelle problématique « [contenant] sa propre question de la méthode »² nous oriente vers la pragmatique narrative qui met le récit en relation avec ses utilisateurs et

« [...] replace le discours narratif dans une stratégie de communication. Le producteur du récit structure [alors] son texte en fonction d'effets qu'il cherche à produire chez

² Pierre MACHEREY, notes de lecture.

*l'interprétant. L'interprétation repose [de fait] non seulement sur la prise en compte de la lettre du texte mais également, sur le postulat, par le lecteur ou l'auditeur, d'une intention communicative du producteur-énonciateur ».*³

L'intérêt de cette approche réside dans l'éclairage nouveau que la pragmatique narrative peut apporter à l'analyse et à l'interprétation des données textuelles avec l'idée de changer le regard porté sur le récit de fiction en le mettant en relief avec son producteur-récepteur.

Cependant, dire que cette approche serait suffisante à l'examen des différents niveaux dialogiques serait une prétention, car la nature de chaque niveau dialogique relevant du *textuel*, de l'*abstrait*, ou de l'*extratextuel*, nécessite l'intervention d'autres disciplines telle la sémiotique subjectale⁴ qui, à l'encontre de la sémiotique objectale fondée sur l'abstraction saussurienne de la langue où seules comptent les relations entre les unités linguistiques, accorde un intérêt particulier à l'ancrage énonciatif et donne naissance à la notion d'*instance énonçante* par rapport à laquelle se construit l'univers de signification.

Cette notion capitale de J.-C. Coquet nous a permis de marquer la différence entre les *instances productrices/réceptrices* du texte romanesque tel que *auteur/lecteur concrets* et *auteur/lecteur abstraits*. Ces instances s'affirment comme le scindement de la même substance en deux entités sujet et non-sujet, celle-ci étant dotée en plus de la raison, d'un corps qui est le centre premier de l'organisation du discours : en effet, « *il faut voir le corps comme notre lien vivant avec le monde et comme le cordon ombilical qui nous rattache à lui (...) le monde et le sujet se profilent l'un sur l'autre et pour ainsi dire s'échangent* ».⁵ Le *sujet* s'affirme par la modalité du vouloir⁶ et fait preuve de jugement en se disant ego ; le *non-sujet* étant soumis à un pouvoir extérieur est privé de tout jugement. L'auteur concret et le lecteur concret mettent en action un autre moi dont la faculté de jugement sur la *véracité/fausseté* de ce qu'il aura dit/lu est suspendu selon le contrat de lecture qui les unit.

³ Jean-Michel ADAM, F. REVAZ, *L'analyse des récits*, Seuil, Paris, 1996, p.10.

⁴ La sémiotique subjectale est née de la pensée d'Emile Benveniste et de la phénoménologie.

⁵ Gary BRENT MADISON, *Phénoménologie de Merleau-Ponty*, Klincksieck, Paris, 1973, p.42 in Sabiha BOUKHLOUF, *Les instances énonçantes dans l'œuvre écrite de Kateb Yacine*, thèse de doctorat nouveau régime, Université Paris VIII- Vincennes A Saint Denis, 1997, p.12.

⁶ C'est l'auteur concret qui décide de l'écriture d'un roman.

« *Le sens, dans un texte littéraire, n'est pas un objet idéal désincarné : c'est nécessairement un sens pour un sujet, qui, en première instance est un personnage du roman ou un narrateur. Lire un roman suppose donc que nous identifions les instances où s'ancrent les sens transitoires du texte* ».⁷

Nous avons pareillement, en réponse aux exigences de l'analyse, été contrainte d'emprunter quelques notions à l'analyse conversationnelle (*en particulier, communication non verbale, communication paralinguistique et communication extralinguistique*), et à la conception théâtrale de la communication de E. Goffman, pour expliquer les comportements de l'auteur dans les situations de communication directe avec le lecteur.

Ces comportements contribuent à la construction chez le lecteur d'une image médiatique du romancier qui s'efforce de la faire concorder avec son image propre, laquelle se construit en filigrane *dans* et *par* le texte. Certains pourraient nous reprocher cette conjugaison de plusieurs domaines qui ne pourrait signifier sans doute l'absence d'une méthode dominante, mais nous l'avons déjà signalé plus haut, c'est la pragmatique narrative qui guide l'ensemble de ce travail et le recours à d'autres disciplines ne traduit que le besoin pressant d'interpréter une thématique qui relève des sciences humaines où toutes les disciplines solidaires et complémentaires contribuent à l'enrichissement du sujet :

« Tout clairement, j'avoue me sentir plus franchement à l'aise dans une démarche qui va du terrain d'observation à des données théoriques variées que je m'autorise à choisir librement selon l'objet et les résultats de mes investigations. Je n'adopte donc pas systématiquement un type de grille ni une méthode préétablie par l'une ou l'autre des disciplines qui peuvent enrichir ma réflexion. Il ne me semble pas judicieux de contraindre, bon gré mal gré, mon corpus d'observation à une grille précise - ce qui peut paraître fort peu scientifique, mais à quoi bon s'évertuer, par respect ou par foi en une scientificité, à martyriser un corpus pour le forcer à satisfaire aux lois d'une théorie choisie parmi d'autres ? [...] À rester trop contraint par la théorie, le chercheur ne risque-t-il pas de devenir sourd aux données réellement informatives de son corpus ? Je refuse donc le dogmatisme et me laisse porter par le flux et le reflux de mes observations, [...]. Il n'en demeure pas moins que je suis définitivement reconnaissante et redevable à tous les théoriciens de la communication dont les écrits ont éclairé ma lanterne. »⁸

⁷ Maurice Couturier, « *La figure de l'auteur* », coll. « Poétique », Seuil, Paris, 1995, p.243.

⁸ G.-D. de SALINS, « *Une approche ethnographique de la communication. Rencontres en milieu parisien* », Hatier-Crédif, Paris, 1988, pp.10-11.

Quant à l'objectif de ce mémoire, *il s'agit d'envisager la parole romanesque dans ses rapports avec la diégèse, ensuite avec la parole réelle, s'inscrivant par cela-même dans la lignée des travaux qui tentent d'établir une poétique du dialogue romanesque.*

L'autre question à laquelle nous devrions répondre porte sur le choix du corpus et du romancier. *Tuez-les Tous* n'est pas le seul roman de Salim Bachi, mais il se différencie de ses autres roman, tout d'abord par son rapport à la réalité dont il tire ses événements (*les attentats du 11 septembre 2001*); ensuite par la grande masse intertextuelle et interculturelle qui le traverse et le met en rapport avec d'autres paroles et d'autres arts comme le cinéma, la photographie, la musique, et même la peinture.⁹ En outre, cet écrivain étant du genre médiatique, offre à ces lecteurs l'occasion de mieux le connaître en donnant à la presse écrite, audiovisuel et électronique des interviews et des entretiens à l'occasion ou sans occasion précise. Les moyens de contact avec ses lecteurs sont aussi assurés à travers son blog littéraire qu'il veille à mettre à jour régulièrement. Par suite, notre corpus n'est pas homogène, il est constitué :

- ✓ *d'un roman,*
- ✓ *de quelques interviews accordées à la presse et à la radio,*
- ✓ *des textes et commentaires diffusés sur son blog littéraire.*

Tout ce travail de description, de mise en rapport, d'analyse et d'interprétation s'organise selon une double logique : *de la théorie vers la pratique, et de l'intérieur vers l'extérieur.*

Pour le premier mode, c'est au niveau du premier chapitre intitulé *La macro-communication littéraire* que la plus grande partie des éclaircissements théoriques a eu lieu. Nous avons tenté dans un premier temps, de parcourir rapidement l'évolution des études du récit de fiction depuis l'ère des narratologues réductionnistes qui le considèrent comme un système clos de signes méritant une analyse interne afin de déterminer les relations entre ses unités constitutives ; jusqu'aux travaux du narratologue hollandais *Jaap Lintvel* qui a résumé dans un schéma représentatif tous

⁹Malheureusement, et malgré nos grands efforts, nous ne sommes pas arrivées à déterminer ni les peintres ni les noms des tableaux auxquels BACHI fait référence.

les résultats auxquels sont parvenus les chercheurs qui l'ont précédé commençant par les apports des Américains de *Edward Geary* en 1949 qui a supposé l'existence d'un *lecteur biographique et historique* auquel s'adresse l'auteur, en passant par les Français, plus spécialement *Roland Barthes* qui à partir de 1966 introduit le narrataire comme instance réceptrice du récit.

Dans un second temps, nous avons choisi de nous positionner par rapport au schéma de Lintvelt inspiré des travaux de l'américain Wayne Booth, le premier à reconnaître l'existence d'un *implied author* auquel est destiné le texte. Ce schéma représente la macro-communication littéraire avec l'ensemble des instances productrices/réceptrices du texte que nous avons définies d'une manière concise pour certaines notions (auteur concret, lecteur concret, narrateur, personnages) et étayée pour d'autres (auteur abstrait, lecteur abstrait, narrataire).

Ce déséquilibre dont nous sommes pleinement consciente, se justifie par le fait que les notions, peu éclairées de notre part, font l'objet d'une abondante littérature au point que nos professeurs au lycée et à l'université n'ont pas manqué de nous prodiguer une intense information sur ces trois instances. En revanche, l'intérêt porté aux trois autres notions est récent. Les travaux de recherches menés sur le narrataire par exemple sont limités par rapport à ceux centrés sur le narrateur. Par ailleurs, dans le premier chapitre, la présence d'un discours théorique avant l'analyse détaillée du corpus est une exigence inévitable qui sert de relais entre la démarche adoptée et le lecteur.

Quant au second mode qui consiste à organiser le travail *de l'intérieur vers l'extérieur*, nous avons choisi de commencer notre étude de l'analyse du corpus textuel (romanesque) vers le corpus extratextuel (paratexte, métatexte) pour une simple raison qui touche à leur existence. Sans le roman, le paratexte, les interviews, les correspondances...n'auraient jamais lieu d'être. Le texte est donc la source de cet étoilement paratextuel et métatextuel. Cette logique nous a permis d'obtenir, en plus du premier chapitre théorique, quatre autres chapitres.

Le deuxième chapitre sera consacré à l'analyse du dialogue textuel qui s'établit tout d'abord, entre l'auteur abstrait et le lecteur abstrait, deux instances décelables au travers d'un nombre de signes présents dans le texte et de compétences visées par

l'auteur abstrait à la conquête d'un lecteur capable de déchiffrer le sens visé par l'auteur. Ces deux instances sont liés l'une à l'autre par un type spécifique de contrat appelé *pacte romanesque* qui rend l'acte de lecture un acte d'accord entre les deux protagonistes de la communication littéraire en vue de la construction du monde romanesque selon Jaap Lintvelt. Ensuite, nous nous sommes intéressée au second niveau de l'échange entre le *narrateur* comme *substance textuel* et le *narrataire* comme *destinataire de papier*. L'analyse des manifestations textuelles de ce dialogue sera entreprise à partir de l'inventaire établi par Gérard Prince dans son article *Introduction à l'analyse du narrataire* dans lequel, il dresse une listes des indices textuels tel la négation, les pronoms démonstratifs, les adresses directes, etc. pour repérer le narrataire dans le discours du narrateur. Le dialogue textuel ne s'arrête pas là, l'acception du terme dialogue qui par étymologie désigne « *la parole qui traverse* », nous a permis de considérer la présence d'autres textes, d'autres voix, d'autres cultures, d'autres arts, comme un dialogue au sens bakhtinien du terme.

Un troisième chapitre relatif au second, est né ainsi de cette acception sémantique. Certains pourraient nous demander pourquoi un chapitre indépendant alors que le dialogisme relève de la structure interne du texte ? En réponse à cette question, nous disons que la masse intertextuelle qui habite le roman en question est immense, sa mise en ordre, sa classification selon la transtextualité de Genette, puis son analyse, ont commis plus d'une trentaine de pages –ce qui déstabilise la symétrie des chapitres. Aussi, en vue d'assurer une certaine harmonie quantitative entre les chapitres, avons-nous estimé plus judicieux de considérer le dialogue intertextuel comme chapitre indépendant.

Toujours, dans le but de construire le monde romanesque textuel à partir du monde narré et du monde cité, nous avons réservé un quatrième chapitre aux personnages mis en action, si peu soient-ils, et à la parole échangée entre eux. D'un coté, nous avons essayé, dans le cadre général du dialogue entre l'auteur et le lecteur abstraits, de dévoiler une parole implicite sous un choix onomastique et une répartition de la parole étudiés. D'un autre coté, il s'agit d'examiner sous la lumière des travaux des interactionnistes les séquences dialoguées afin d'aboutir à une typologie opérationnelle de ce (s) dialogue (s).

Le dernier chapitre s'est assigné comme but l'étude des dialogues extratextuels qui relèvent soit du dialogue péri-textuel (*la couverture, les pages de titre, l'épilogue*), soit du dialogue épitextuel (*électronique comme le blog littéraire de l'auteur, les correspondances, les rencontres, les interviews et les entretiens*) sans pour autant omettre une autre forme de dialogue qui s'instaure entre l'éditeur et l'auteur.

Il est évident que tout début connaît une fin ; après cette longue présentation du mémoire, nous aboutirons à la conclusion dans laquelle nous exposons l'ensemble des résultats auxquels nous sommes parvenues, et nous nous interrogerons sur d'autres problématiques que nous avons soulevées tout au long de ce travail et qui pourront constituer en elles-mêmes des motifs à de nouvelles recherches en relation directe ou indirecte avec le dialogue romanesque.

Préliminaire :

*Qui est le romancier et
que raconte son roman ?*

A. Qui est Salim Bachi ?

Que dire pour présenter cet écrivain largement salué par la critique littéraire en France et qualifié d'*écrivain le plus talentueux de sa génération* ? Il me semble que quelques lignes sont insuffisantes pour résumer une expérience d'écriture aussi unique et particulière comme l'atteste l'ensemble des prix obtenus par cet écrivain depuis sa première publication.

Afin de rendre justice à cette jeune figure littéraire nous préférons céder la parole à Salim Bachi pour qu'il se présente à sa manière.

« Je suis né à Alger en 1971, et j'ai vécu à Annaba, ville de l'est algérien jusqu'au 1996. J'ai quitté l'Algérie en 1997 afin de poursuivre mes études à Paris. Je suis titulaire d'une maîtrise et d'un DEA de lettres modernes sur l'œuvre romanesque d'André Malraux. J'ai été également pensionnaire de l'Académie de France à Rome, villa Médicis, du mois d'avril 2005 au mois de mars 2006.

J'ai commencé à écrire dans ma chambre, sur une vieille olivetti. Je n'avais pas encore quitté l'Algérie. Je composais de la poésie, j'étais jeune, naïf, et je pensais qu'il fallait vivre intensément pour écrire. Résultat : je ne vivais pas. Je me contentais de rêver une vie illustre. Et quand l'envie m'en prenait, je notais des vers que je pensais immortels.

Plus tard, je débarquais à Paris, j'étais jeune, naïf, et je pensais qu'il fallait vivre intensément pour écrire. J'avais vécu. Je ne composais plus de poésie. Mais j'écrivais toujours dans ma chambre, boulevard du Montparnasse, à quelques mètres de la rue où se promenait Rainer Maria Rilke, la rue de Notre-Dame des Champs. Et aussi à deux encablures de la rue Campagne première où Aragon rejoignait Elsa Triolet dans ce petit hôtel dont j'ai oublié le nom. J'y ai passé un an à écrire des nouvelles, à lire, à m'ennuyer. A me promener rue Notre-Dame des Champs. Je rentrais en Algérie.

Je me retrouvais dans ma chambre devant la vieille olivetti. J'eus pour la première fois l'impression de tourner en rond. Comme une mouche dans une pièce close, se cognant contre les vitres quand elle aperçoit le ciel bleu, là-bas, si loin, si proche.

Je revins à Paris, Cité Universitaire, rue Darreau, neuf mètres carrés. Une cellule. En un mois, j'y écrivis la première version de mon premier roman, Le Chien d'Ulysse. Le mois fini, je déménageais pour la Cité Universitaire Internationale de Paris (CUIP), boulevard Jourdan. La

chambre faisait à présent quinze mètres carrés. J'y rédigeais les cinq ou six versions successives du Chien d'Ulysse pendant deux années.

Je quittais la cité U, comme nous la nommions, et m'installais rue des Rigoles, dans le vingtième arrondissement. Un petit studio où j'apportais les dernières touches à mon manuscrit. Je l'envoyais à plusieurs éditeurs il plut à l'un d'entre eux.

Je déménageais dans le dixième arrondissement, rue du Terrage, près du canal Saint-Martin. Toujours dans ma chambre, quelle manie ! Je composais La Kahéna, Autoportrait de Grenade et Tuez-les Tous. J'avais épuisé les lieux et les êtres qui m'habitaient.

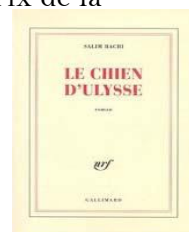
Je voyageais. Comme Frédéric Moreau, le héros de L'Education sentimentale de Flaubert. Je m'en allais à Rome, villa Médicis, viale Trinità dei Monti, sur le Pincio. Une chambre immense, avec mezzanine, cuisine et salle de bains, l'horreur pour un écrivain, j'y écrivais peu ou pas, c'est selon, mais j'y mis au point un recueil de nouvelles, inédit à ce jour.

Aujourd'hui, à Paris, je ne vous dirai pas où, je vous envoie cette lettre que vous lirez peut-être, si vous en avez le temps ».¹

L'écriture chez Salim Bachi et la quantité des publications ne reflètent nullement la qualité de « son œuvre », et c'est là peut-être où réside son secret ; secret qui l'a rendu célèbre au bout de quelques années, devenu un talent reconnu de la littérature algérienne d'expression française, primé pour la plupart de ces romans.

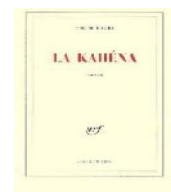
B. Romans

- *Le Chien d'Ulysse*, éditions Gallimard, 2001. Bourse Goncourt, prix de la vocation et bourse de la découverte Prince Pierre de Monaco.



¹ Salim BACHI, <http://www.m-e-l.fr/fiche-ecrivain.php?id=435>

- *La Kahéna*, éditions Gallimard, 2003, le prix Tropiques.



- *Tuez-les Tous*, éditions Gallimard, 2006.

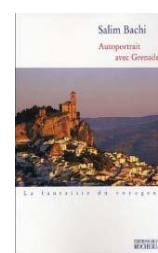


- *Le silence de Mahomet*, éditions Gallimard, 2008. Prix Goncourt, Prix Goncourt des Lycéens et le Prix Renaudot.

- *Sindbad le Marin*, éditions Gallimard, 2010.

C. Récit

- *Autoportrait avec Grenade*, Editions Du Rocher, 2005.



D. Nouvelles

- *Les douze contes de minuit*, Gallimard, 2007.
- *Le vent brûle dans le Monde Diplomatique*, prix du Monde Diplomatique, 1995.
- *Le naufrage dans l'Algérie*, Littérature / Action, 1996.
- *Fort Lotfi dans Harfang*, 2002.
- *Le Cousin dans Europe*, octobre 2003.

E. Que raconte *Tuez-les Tous* ?

Dès le début du roman, nous nous trouvons déjà en présence d'un Kamikaze aussi radical aux yeux de son Organisation alors qu'il n'est ni le fanatique aveugle, ni le *Moudjahid* qui cherche à être un martyr sur le chemin de Dieu.

Seyf El-Islam, le personnage principal du roman, d'ailleurs sans nom et sans portrait, passe sa dernière nuit déchirée entre la légitimité de l'acte qu'il s'apprête à commettre (détourner l'avion sur les plus orgueilleuses deux tours du monde *The twintowers*), ses propres convictions religieuses et la voix de la raison symbolisée par l'esprit de son père tout au long

du roman. La tragédie commence lorsque *Seyf El-Islam* l'étudiant brillant en physique nucléaire est déçu par l'Occident et son ex-femme qui n'a même pas voulu garder le fruit de ses entrailles. Sa vie bascule dans l'horreur le jour où il l'accompagne à la clinique pour se faire avorter. A partir de ce moment, le narrateur nous plonge dans les souvenirs retraçant le parcours de ce personnage qui passe sa nuit entre ivresse et luxure en compagnie d'une femme qu'il rencontre dans une boîte de nuit. Un parcours vers le chaos. Le chef des 19 kamikazes quitte la France vers les camps de l'Organisation à Kandahar où il rencontre son chef le Saoudien et un grand officier Khalid avec qui il discute les versets coraniques dont l'Organisation se sert pour justifier de ses actes. Mais avant d'aller aux Etats-Unis, il profite d'un mois de vacances en Andalousie, histoire de se ressourcer aux confluent de l'une des plus grandes civilisations connues du Moyen-Âge. Cadix, la ville blanche, donnera naissance à San Juan, c'est le pseudonyme qu'il prendra, avant d'aller suivre une formation de pilote aux États-Unis.

Chapitre I

La macrocommunication littéraire

Avant d'aborder le dialogue romanesque dans toutes ses manifestations textuelles et extratextuelles, objet principal de ce mémoire, il nous a paru inéluctable de parler de la communication dite littéraire, que nous réduisons à sa manifestation romanesque, et de nous interroger sur l'existence d'un éventuel dialogue entre les instances émettrices et réceptrices du roman.

1.1 Le récit est un message

L'idée d'une communication littéraire en France n'est pas neuve, elle remonte aux travaux de narratologie publiés pendant à la fin des années 60 qui commencent à s'interroger sur le fonctionnement du récit dans une optique communicationnelle sous l'influence des études américaines.

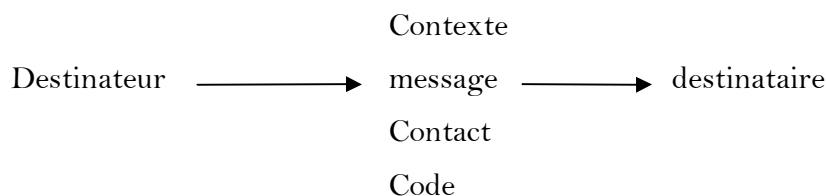
1.1.1 *Les ambitions trompeuses de la narratologie*

Nous voudrions commencer par apporter quelques indications historiques sur l'évolution des études narratologiques réductionnistes qui ont mis à part l'étude des aspects relatifs et à la production/émission et à la réception de l'œuvre romanesque.

Les travaux de narratologie développés en France entre 1960 et 1975 et fondés sur les résultats auxquels sont parvenus Propp et Todorov, qui mettent à l'écart la dimension communicative du récit en vue d'établir une « *grammaire du récit* » similaire à celle de la langue, considèrent que le récit de fiction est un discours à dénotation nulle, c'est-à-dire un discours imaginaire et fictif étudié par rapport au paradigme linguistique saussurien qui privilégiait non pas les usages de la langue mais la description de sa structure et de son fonctionnement. Le récit est dès lors l'objet d'une description de faits et de structures car donné comme système clos de signes linguistiques.

1.1.2 *De nouveaux élans*

Avec la publication d'*Essais de linguistique générale* (1963), Roman Jakobson dégage les six fonctions constitutives de tout procès linguistique, de tout acte de communication qu'il schématise comme suit :



Ces six fonctions ont donné naissance à plusieurs tendances dans les études du récit.

- ✓ Le *destinateur* renvoie à l'auteur et au narrateur du texte romanesque ; le *contexte* renvoie à la vraisemblance, au réalisme ;
- ✓ le *message* se prête à la critique thématique, psychanalytique, sociologique, historique, etc. ;
- ✓ le *code* a fait couler l'ancre des structuralistes et des sémiologues ;
- ✓ d'autres chercheurs, enfin, se sont intéressés à la présence du *destinataire* dans le texte et à sa relation à ce dernier.

En revanche, les études centrées sur le *destinataire* et la réception littéraire sont plus récentes, mais tout aussi nombreuses. Elles ont fait l'objet d'une intéressante bibliographie annotée par Inge Crosman *Annotated Bibliography of audience-Oriented criticism*¹, ce qui incite Susan R. Suleiman à écrire :

«Today, one rarely picks up a literary journal on either side of the Atlantic without finding articles (and often a whole special issue) devoted to the performance of Reading, the role of feeling, the variability of individual response, the confrontation, transaction, or interrogation between texts and readers, the nature and limits of interpretation —questions whose very formulation depends on a new awareness of the audience as an entity indissociable from the notion of artistic texts.»²

Cette bibliographie montre que les chercheurs en langue anglaise ont précédé leurs pairs en France. D'ailleurs, le critique Edward Geary en adoptant une démarche biographique et historique parlait déjà, en 1949, d'un lecteur auquel penserait l'auteur en écrivant son roman - lecteur qui correspond déjà à un lecteur réel en chair et on os. Il valide son propre point de vue par l'étude du profil de ce même lecteur tel que pensé par Diderot dans *Les deux amis de Bourbonne*. Quant aux Français, il a fallu attendre le *narrataire* de Roland Barthes en 1966, et le *Discours du récit* de Gérard Genette, pour que la narratologie s'ouvre sur d'autres aspects du récit : Genette soulève la question de l'énonciation dans le récit et s'interroge sur ses instances émettrices et réceptrices.

« On sait que la linguistique a mis quelque temps à entreprendre de rendre compte de ce que Benveniste a nommé la subjectivité dans le langage, c'est-à-dire de passer de l'analyse des

¹ Inge CROSMAN *Annotated Bibliography of audience-Oriented criticism* in Susan R. SULEIMAN, *The Reader in the Texte*, Princeton University Press, 1980.

²Susan R. SULEIMAN, « Introduction: Varieties of Audience-Oriented Criticism », *The Reader in the Texte*, pp. 3-4, in Eloi Robert AYOTTE, *Étude narratologique portant sur le narrataire dans Z. MARCAS de Balzac*, Mémoire de maîtrise en études littéraires, Université du Québec à Chicoutimi, 1985, p.02.

énoncés à celle des rapports entre ces énoncés et leurs instances productrices – ce que l'on nomme aujourd'hui leur énonciation. »³

Cependant, il se montre réservé par rapport à la conception d'Émile Benveniste qui considère l'énonciateur comme un homme réel doté d'un corps et d'un esprit et se structurant à travers la langue en usage, dans la mesure où « [...] dans et par le langage [...] il] se constitue comme sujet »⁴. Alors que Genette, qui reconnaît l'existence d'un énonciateur pour chaque énoncé, refuse la confusion des différentes instances *narrateur/auteur, narrataire/lecteur* sauf lorsqu'il s'agit d'un récit autobiographique ou historique où le « je » narrateur s'identifie à l'auteur :

« [...] On identifie l'instance narrative à l'instance d'« écriture », le narrateur à l'auteur et le destinataire du récit au lecteur de l'œuvre. Confusion peut-être légitime dans le cas du récit historique ou d'une autobiographie réelle, mais non lorsqu'il s'agit d'un récit de fiction, où le narrateur est lui-même un rôle fictif »⁵

Quant à Barthes, il renonce à l'étude qui met à part le récepteur et parle d'une communication narrative se manifestant selon lui à travers deux types de signes, l'un relatif au narrateur que le structuralisme a abondamment dégagé et étudié vu son caractère visible et explicite ; l'autre qualifié de « *retors* » dépend de l'acte de lecture et des compétences cognitives du lecteur à compléter « *les carences signifiantes* » :

« De même qu'il y a, à l'intérieur du récit, une grande fonction d'échange (répartie entre un donateur et un bénéficiaire), de même, homologiquement, le récit comme objet, est l'enjeu d'une communication : il y a un donateur du récit, il y a un destinataire du récit. On le sait dans la communication linguistique, je et tu sont absolument présupposés l'un par l'autre ; de la même façon il ne peut y avoir de récit sans narrateur et sans auditeur (ou lecteur). Ceci est peut être banal est cependant encore mal exploité. Certes, le rôle a été abondamment paraphrasé (on étudie l'« auteur » d'un roman, sans se demander d'ailleurs s'il est bien le « narrateur »), mais lorsque on passe au lecteur la théorie littéraire est beaucoup plus pudique. En fait, le problème n'est pas d'introspecter les motifs du narrateur ni les effets que la narration produit sur le lecteur ; il est de décrire le code à travers lequel narrateur et lecteur sont signifiés le long du récit lui-même. Les signes du narrateur paraissent à première vue plus visibles et plus nombreux que les signes du lecteur [...], les seconds sont simplement plus retors que les premiers ; ainsi chaque fois que le narrateur [...] rapporte des faits qu'il connaît parfaitement mais que le lecteur ignore, il se produit par carence signifiante un signe de lecture, car ça n'aurait pas de sens que le narrateur se donnât à lui-même une information : Léo était le patron de cette boîte, nous dit un roman à la première

³ Gérard GENETTE « Discours du récit », *Figures III*, coll. « Poétique », Le Seuil, 1972, p.226.

⁴ Émile BENVENISTE, *Problèmes de linguistique générale I*, Gallimard, Paris, 1966, p.259 in Jean-Louis DUMORTIER, *lire le récit de fiction, pour étayer un apprentissage : théorie et pratique*, coll. « Savoirs en pratique », Bruxelles, 2001, p.35.

⁵ Gérard GENETTE « Discours du récit », *Op. cit.*, p.226.

personne : ceci est un signe de lecteur, proche de ce que Jakobson appelle la fonction conative de la communication. »⁶

Dans cette perspective, les travaux de narratologie contemporaine et de pragmatique textuelle viennent se compléter pour mettre en lumière cette forme de communication ou de macrocommunication, puisqu'il s'agit de macro-message produit et émis par une instance, à la fois unie et multiple.

« La narratologie contemporaine replace le discours narratif dans une stratégie de communication. Le producteur du récit structure son texte en fonction d'effets qu'il cherche à produire chez l'interprétant. L'interprétation repose non seulement sur la prise en compte de la lettre du texte, mais également sur le postulat, par le lecteur ou l'auditeur, d'une intention communicative du producteur-énonciateur. »⁷

1.2 L'énonciation superposée

Étudier dans un roman « *l'appareil de son énonciation* », c'est tout d'abord identifier « *qui parle dans ce texte ?* »⁸ ; ensuite à qui s'adresse t-il ? Autrement dit, il s'agit de définir dans un premier temps, les instances énonçantes productrices de discours textuels et extratextuels (vu que le roman se forme d'un texte et d'un paratexte) ; par la suite d'identifier les instances réceptrices de ces discours afin de déterminer si elles sont unies ou multiples.

Ainsi, notre travail repose essentiellement sur la notion d'*instance* que nous convenons d'explicitier avant de nous lancer dans l'analyse. Le premier à l'introduire fut Émile Benveniste en 1956 dans un article reproduit dans ses *Problèmes de linguistique générale*. Selon lui, la notion renvoie d'abord à un acte particulier, unique et discret du discours. Néanmoins pour J.-C. Coquet, l'instance énonçante est à définir en fonction de modalités précises : elle agit d'elle-même ou en fonction d'une force qui s'exerce sur elle ; toutefois, l'instance ne doit pas être équivalente à la notion de *sujet* qui est problématique. Le *sujet* est un être de raison qui fait preuve de jugement c'est-à-dire qui se dit ego et asserte son identité. Or il n'y a pas que des êtres de raison qui produisent des discours. Citons Irène Rosier qui, elle aussi, est sensible à ces deux facettes du sujet :

⁶ Roland BARTHES, « *Introduction à l'analyse structurale des récits* », [p. 18], *Communications*, 8, 1966. pp.1-27.http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/comm_0588-8018_1966_num_8_1_1113

⁷J. M. ADAM, F. REVAZ, *L'analyse des récits*, coll. Mémo, Paris : Seuil, 1996, p. 10.

⁸ KERBRAT-ORRECHIONI, *L'énonciation. De la subjectivité dans le langage*, Colin, Paris, 1980, p.162.

« Parmi les actions effectuées par l'âme rationnelle, dotée de libre arbitre, certaines sont réalisées sans que la raison et la volonté interviennent, par exemple lorsque l'on rêve ou que l'on devient fou, alors que d'autres impliquent l'usage de la raison et de la volonté. »⁹

En outre, la notion de *sujet* est englobée par celle d'*instance* puisqu'il n'y a pas de discours sans auteur.

Dans ce qui va suivre, nous nous attacherons à décrire le dispositif énonciatif du récit selon le modèle proposé par Jaap Lintvelt dans son *Modèle discursif du récit encadré*, qui reprend la stratification du dispositif énonciatif, proposé par Wolf Schmid, et fondé sur le principe de symétrie. Ce positionnement théorique se justifie par le fait que ce modèle résume la majorité des travaux des narratologues, des sémiologues et des rhétoriciens anglo-saxons et français que nous exposerons plus loin.

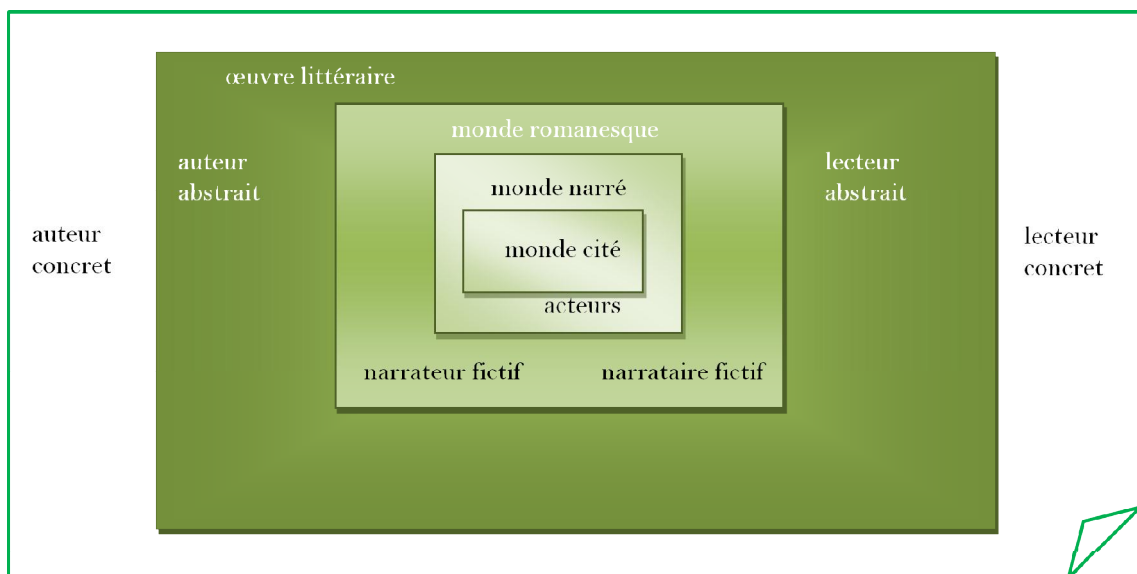


Schéma de Jaap Lintvelt

Lintvelt fait une classification des instances de la narration en fonction de la stratification opérée dans l'œuvre. Selon le narratologue hollandais, les niveaux du texte narratif sont disposés comme suit :

⁹Irène ROSIER, « Interjection et expression des affects dans la sémantique du XII^e siècle », *Histoire, Épistémologie, Langage*, n°14/II, Paris, 1992, p.26.

- ✓ l'œuvre littéraire est la trame générale, créée par l'*auteur concret* et lue par un *lecteur concret* ;
- ✓ elle inclut un *auteur abstrait* et un *lecteur abstrait* qui créé/lit le *monde romanesque* ;
- ✓ le *narrateur fictif* et le *narrataire fictif* qui se trouvent dans ce monde participent à la création du *monde narré* ;
- ✓ les acteurs (personnages) peuvent créer à leur tour un *monde cité*.

A chaque niveau, la relation entre instances énonciatives donne naissance à un ou à des discours qui pointent de plus en plus vers l'intérieur. Le discours entre auteur concret est plus vaste (et touche à différentes réalités appartenant au monde concret) que celui, par exemple, émanant du narrateur fictif et du narrataire fictif, qui ne déborde pas du monde romanesque construit par les deux instances.

La publication du roman provoque, certainement, une réaction de la part du lectorat qu'elle soit ordinaire ou spécialisée. Cette réaction se concrétise sous forme de lettres, de courriels, de coups de téléphone ainsi que d'articles de presse dont le roman et son auteur constitueront le sujet. Dans ce cas, l'auteur et le lecteur entrent en dialogue à propos du discours emboîtant (le roman) pour discuter des autres sous-discours emboîtés.

Donc, l'emboîtement énonciatif dans la communication romanesque est très clair. Des situations d'énonciation fictives sont enchâssées dans une situation d'énonciation réelle qui réunit l'auteur et le lecteur. Le roman est, alors, un discours adressé par un sujet énonciateur, emboîtant une multitude de discours dont les énonciateurs sont qualifiés de non-sujets selon la conception de Benveniste. L'étude de cet appareil énonciatif exige de notre part la mise en lumière des notions utilisées par Lintvelt qui fonctionnent sur le principe de symétrie.

1.2.1. Auteur concret/ lecteur concret

Se sont les deux instances suprêmes qui se définissent comme *les personnalités historiques et biographiques n'appartenant pas à l'œuvre, mais au monde réel*¹⁰. Elles sont dotées d'une existence réelle en chair et en os, et mènent une vie extralittéraire. Si l'auteur réel, qui se trouve souvent sous les lumières des médias, partage une partie de sa vie privée (sa biographie) avec le lecteur, ce dernier reste indéfinissable est méconnu.

« Le "lecteur" réel, au contraire, personne réelle qui lit le livre, relève de l'indéfini, ses caractéristiques sont imprévisibles, changeantes, d'un lecteur à l'autre, d'une lecture à l'autre, en synchronie comme en diachronie, leur liste est ouverte, et leur existence toute physique. Le lecteur réel est corps vivant, qui amène avec lui dans le temps de sa lecture son histoire propre, sa mémoire, sa double expérience du monde et de la bibliothèque. »¹¹

1.2.2. Auteur abstrait/ lecteur abstrait

L'auteur abstrait est le créateur du monde romanesque qu'il transmet à un lecteur abstrait. Ce créateur est « un autre moi que nous manifestons dans nos habitudes, dans la société, dans nos vies. »¹² Wayne Booth pense que l'auteur abstrait est présent dans l'imagination du lecteur même dans un roman dont l'auteur est méconnu ; il sera construit au fur et à mesure de la lecture.

« Même un roman dans lequel aucun narrateur n'est représenté suggère l'image implicite d'un auteur caché dans les coulisses, en qualité de metteur en scène, de montreur de marionnettes [...]. Cet auteur implicite est toujours différent de "l'homme réel" -quoi que l'on imagine de lui- et il crée, en même temps que son œuvre une version supérieure de lui-même. »¹³

Contrairement à la notion d'auteur qui a fait l'objet d'une abondante littérature, la notion de lecteur qu'il soit abstrait ou non, est récente, à l'exception de quelques études anglo-saxonnes qui n'ont eu d'écho que tardivement. Avant de définir l'auteur abstrait comme notion fondamentale dans notre travail, il nous a paru intéressant de jeter un regard sur les recherches centrées sur le lecteur que nous résumons dans le tableau suivant.

¹⁰ Jean-Michel ADAM, *Le texte narratif. Traité d'analyse pragmatique et textuelle*, Nathan, Paris, 1994, p.222.

¹¹ Christine MONTALBETTI, « Narrataire et lecteur : deux instances autonomes », *Cahiers de Narratologie* [En ligne], 11 | 2004, mis en ligne le 01 janvier 2004. URL : <http://narratologie.revues.org/13>.

¹² Marcel PROUST, *Contre Sainte-Beuve*, coll. « Idées », n°81, Gallimard, Paris, 1954 in Jean-Michel ADAM, *Le texte narratif. Traité d'analyse pragmatique et textuelle*, Nathan, Paris, 1994, p.223.

¹³ W.-C. BOOTH, *Distance et point de vue*, [1^{re} éd. anglaise 1961 ; trad. française *Poétique* 4, 1970] éd.1985, p.113.

Destinataire	Définition	Approche
a- Référentiel		
1. un seul individu (Geary, 1949)	a) un lecteur	Biographique et historique
2. un public-lecteur (Launay, 1969) (Labrosse, 1969) (Watt, 1957) (Altick, 1957) (Leavis, 1968)	b) lecteurs contemporains d'un auteur donné c) lecteurs d'une période déterminée d) des générations successives de lecteurs	Socio-historique
3. un modèle abstrait représentant (Lesser, 1957) (Holland, 1968) (Iser, 1972, 1980) (Pish, 1967) (Charles, 1977)	a) tous les lecteurs potentiels b) toutes les lectures potentielles c) lecteurs hybrides d) un «rôle»	-Psychanalytique -Phénoménologique (Phénoménologique/ rhétorique) -Rhétorique Rhétorique Structuro-sémiologique
b- Non-référentiel ou textuel :		
1. Lecteur implicite (Gibson, 1950) (Booth, 1961) (Sherbo, 1969) (Preston, 1970)	a) "mock reader" b) "implied reader" c) "inside reader" d) "created self"	Rhétorique
2- Narrataire : (Barthes, 1966) (Todorov, 1966, 1973) (Prince, 1971, 1973) (Genette, 1972, 1983) (Rousset, 1979)	narrataire	Structuro-sémiologique
<u>Modèle triadique des instances de la réception</u> Non-référentiel		
1. Lecteur implicite (Schmid, 1973) (Chatman, 1978) (Lintvelt, 1978, 1981)	a) lecteur abstrait b) "implied reader" c) lecteur abstrait	Rhétorique
2. Narrataire (Schmid, 1973) (Chatman, 1978) (Lintvelt, 1978, 1981)	a) lecteur fictif b) "narrate" c) narrataire fictif	Structuro-sémiologique

Typologie des destinataires et approches

Ce tableau montre bel et bien comment le destinataire de la fiction peut renvoyer à plusieurs concepts tributaires des différentes approches. Il se prolonge sur trois niveaux d'analyse : *réel*, *abstrait* et *textuel*. Au demeurant, l'auteur abstrait est conforme au lecteur implicite présupposé et postulé par l'œuvre. En écrivant, chaque auteur programme un lecteur pour son œuvre. C'est en fonction du profil intellectuel et culturel de ce lecteur que le texte est construit.

1.2.3. Narrateur fictif / narrataire fictif

1.2.3.1. Le narrateur

Le narrateur est une instance purement textuelle qui appartient au monde fictif ; « *le narrateur est une figure créée qui appartient à l'ensemble de l'œuvre littéraire.* »¹⁴ Il ne peut exister en dehors de l'espace textuel.

Il est tout simplement, celui qui raconte l'histoire constituant le roman. Son statut selon Genette dépend de sa relation à l'histoire et de sa situation par rapport au niveau narratif c'est-à-dire au cadre général de la narration.

a).La relation à l'histoire

Par rapport à l'histoire le narrateur pourrait être un des deux cas proposés par Genette un narrateur homodiégétique qui prend place dans le cours des événements en jouant un rôle dans l'univers romanesque ; un narrateur hétérodiégétique qui ne fait pas partie de la diégèse, il est totalement absent de l'histoire.

b).Le niveau narratif

C'est déterminer la position du narrateur par rapport au cadre général de la narration. Le narrateur se charge-t-il seul de la narration ou fait-il objet d'un récit raconté par un autre narrateur ? existe-t-il d'autres récits à l'intérieur du cadre emboîtant ? La réponse à ces questions nous permet de préciser le(s) type(s) de narrateur(s) qui se charge (nt) de relater l'histoire et déterminer l'enchâssement des récits contenus dans le roman.

1.2.3.2. Le narrataire

¹⁴ Wolfgang Iser, *L'acte de lecture, théorie de l'effet esthétique*, coll. « Philosophie et langage », Mardaga, Liège, 1997, p. ? ****

Il est peut être nécessaire ici d'établir une différence entre *le narrataire* et *le lecteur*. Le narrataire, comme en témoigne le suffixe *-aire*, morphème lexical lié désigne dans le schéma de la communication le destinataire du message, la personne à qui s'adresse le message linguistique, le récepteur par analogie. Le narrataire est le destinataire de la narration. Alors que le lecteur comme le laisse comprendre le suffixe *-eur*, morphème lexical lié, sert à désigner les noms d'agents, et dans ce cas précis celui qui lit pour son compte. Le lecteur abstrait est donc celui qui est supposé accomplir l'acte de lecture ; il est présent dans les modes d'emploi, le paratexte, et dans le texte à travers une série d'indices que nous relèverons plus loin.

Cependant, le narrataire est simplement l'oreille qui écoute la voix qui raconte (le narrateur). Ce qui signifie que leur ressort est commun dans la mesure où le second disparaît avec la disparition du premier : dans un recueil de nouvelles, par exemple, un narrateur mélancolique dans la première nouvelle, disparaît pour laisser place à un narrateur romantique dans la seconde, ou ironique dans la troisième. Ce changement implique la disparition du premier narrataire pour le compte d'une oreille dont l'écoute repose sur la mise en œuvre des sentiments et émotions.

Donc, à notre avis, si le narrateur est une voix choisie par l'auteur abstrait pour raconter un certain type de faits qui pourraient relever de la vraisemblance, de la science fiction, de l'horreur, etc. le narrataire est, également, l'attitude visée par le narrateur chez le lecteur abstrait postulé par l'auteur abstrait. Cette attitude est relative au texte un auteur pourrait programmer un seul lecteur abstrait dans toutes ces œuvres mais différents narrataires qui sont tributaires du type et de la qualité du narrateur mis en œuvre par la fiction.

Afin de mieux comprendre cette notion (inscrite dans le champ de la narratologie a été récemment étudié comparativement à celle de narrateur qui a fait discourir des dizaines de chercheurs), nous nous sommes intéressée à son apparition, voire à ses fondements théoriques, en particulier à travers la théorie de Gérard Prince qui, dans son *Introduction à l'étude du narrataire* (1973), a mené une étude approfondie sur cette

instance, contrairement à Roland Barthes qui a déjà tenté de le faire en 1966¹⁵ toutefois sans compléter l'inventaire des signes relatifs à la présence du narrataire ; et à Gérard Genette qui a rapidement survolé la notion sans entrer dans les détails.

L'article de Gérard Prince *Notes Toward a Categorization of Fictional "Narratees"* constitue la plus importante référence dans l'étude de cette instance malgré qu'il ait été révisé par Mary Ann Piwowarczyk qui a fait du travail de Prince l'objet de sa thèse de doctorat en contrariant néanmoins quelques points de sa théorie et en rajoutant d'autres.

Avant de décrire et de caractériser les différents narrataires pourront exister dans les textes, et avant d'établir l'inventaire des signes de leurs présence, Gérard propose une définition du narrataire comme *quelqu'un à qui le narrateur s'adresse* pour le différencier des autres instances de la réception à citer le lecteur (idéal, virtuel, réel), et les actants. Plus loin, il invente le concept du *narrataire degré zéro* par rapport auquel se dessine le portrait du narrataire postulé par le texte.

1.2.3.2.1. Le narrataire degré zéro

1- il partage les mêmes connaissances linguistiques que le narrateur cela signifie

« [...] connaître les dénnotations —les signifiés en tant que tels et, s'il y a lieu, les référents —de tous les signes qui la constituent; mais ce n'est pas en connaître les connotations... C'est aussi en posséder parfaitement la grammaire mais non les possibilités paradigmatiques (infinies), c'est remarquer les ambiguïtés sémantiques et/ou syntaxiques et être capable de les résoudre grâce au contexte, c'est se rendre compte de l'incorrection ou de l'étrangeté grammaticale... d'une phrase ou d'un syntagme quelconque »¹⁶ (p. 180-181)

2- « est doué de certaines facultés de raisonnement »¹⁷ qui lui permettent d'accéder au sens visé, aux présupposées, aux implicites.

3- est doté d'une compétence d'ordre narratologique : il "connaît la grammaire du récit, les règles qui président à l'élaboration de toute histoire"¹⁸

¹⁵Roland BARTHES, « Introduction à l'analyse structurale des récits », *Communication* 8, Seuil, Paris, 1966, pp. 1-27.

¹⁶ Gérard Prince, « Introduction à l'étude du narrataire », in *Poétique* n° 14, 1973, pp. 180-181.

¹⁷ *Ibid.*, p.181.

¹⁸ *Ibid.*

4- « se trouve muni d'une mémoire sans faille pour tout ce qui "concerne les événements du récit qu'on lui fait connaître et les conséquences qu'on peut en tirer »¹⁹

5- ne peut connaître les événements du récit que d'une manière linéaire, c'est-à-dire, il ne peut pas anticiper sur le cours des événements car il lit le récit dans l'ordre de l'écriture du début jusqu'à la fin.

6- n'a aucune personnalité, ni caractère sociale.

7- ne possède aucune information quant aux événements ou aux personnages dont lui parle le narrateur. Qui plus est, il n'a aucune idée des conventions qui ont cours dans le monde où prennent forme ces événements. Il est complètement dépendant du narrateur .

8- ne se rend pas compte de ce que peuvent évoquer telle ou telle situation, tel ou tel fait romanesque, comme le souligne Prince,

« Les conséquences en sont fort importantes. Sans le secours du narrateur, sans ses renseignements et ses explications, il ne peut ni interpréter la valeur d'un acte ni en saisir les prolongements. Il se trouve incapable de déterminer la moralité ou l'immoralité d'un personnage, le réalisme ou l'extravagance d'une description, le bien-fondé d'une réplique, l'intention satirique d'une tirade »²⁰

La déviation par rapport à ces normes détermine le type du narrataire postulé par le texte.

1.2.3.2.2. Les signes du narrataire

« [...]et il se demandait, tout en continuant à avancer, si son linceul serait de la même couleur, bien entendu c'était une réflexion absurde mais pendant de nombreuses années, il avait pensé au drap blanc où on les enveloppait, drap posé à même la terre froide, s'il avait dû mourir en hiver, mais il n'aurait rien ressenti malgré les sermons des imams qui promettaient déjà un avant goût des tourments au sein de la terre, la tombe enserrant le corps du damné pendant que son corps s'élargissait et se brisait contre les parois de la pierre et de la glaise. »²¹

1.2.4. Les acteurs

¹⁹ *Ibid.*, pp.181.

²⁰ *Ibid.*, pp. 181.

²¹ Salim Bachi, Tuez-les Tous, pp.103-104.

Par le choix du terme *acteurs*, Lintvelt se place dans une perspective de sémiotique narrative qui définit l'acteur comme étant une instance chargée d'assumer un certain nombre d'actions nécessaires au déroulement du récit. L'acteur est le terme le plus proche de l'ancienne notion de *personnage* qui suscite en nous l'image d'un individu ou d'un animal doté d'un portrait physique, psychologique et social.

« Si l'on réserve au terme d'acteur son statut d'unité lexicale du discours, tout en définissant son contenu sémantique minimal par la présence des sèmes : a) entité figurative (anthropomorphique, zoomorphique ou autre), b) animé et c) susceptible d'individuation (concrétisé dans le cas de certains récits, surtout littéraires, par l'attribution d'un nom propre), on s'aperçoit qu'un tel acteur est capable d'assumer un ou plusieurs rôles [...]. »²²

1.3. Le dialogue étendu

Nous avons constaté plus haut que les protagonistes de la *communication littéraire* sont représentés par Lintvelt sous forme d'emboîtement symétrique entre instances émettrices et instances réceptrices. Ces instances qui produisent/reçoivent des discours textuels et extratextuels et entrent en échanges permanents traversant le temps et l'espace, ne peuvent être inscrites dans un rapport de dialogue sauf si ce dernier est pris dans une acception étendue du terme.

En se référant au sens étymologique du terme, la notion de dialogue est le plus souvent employée pour désigner tout échange verbal mutuel. Par ailleurs, son usage s'étend pour qualifier d'autres échanges verbaux.

« Le dialogue, au sens étroit du mot, n'est bien sûr qu'une des formes, il est vrai la plus importante, de l'interaction verbale. Mais on peut comprendre le dialogue au sens large, en entendant par là ; non seulement la communication verbale directe et à haute voix entre une personne et une autre, mais aussi toute communication verbale, quelque en soit la forme. »²³

Dans cette citation, Todorov élargit le champ des échanges que le terme dialogue pourrait qualifier ; il distingue de fait deux paramètres importants :

1. primo, la présence du pôle récepteur qui pourrait être éloigné et dans le temps et dans l'espace ;
2. secundo, « *la haute voix* » ce qui inclut aussi le monologue et même le discours intérieur adressé à quelqu'un qu'il y soit présent ou absent.

²² A.-J. GREIMAS, *Du sens*, Seuil, Paris, 1970, p. 255, in Vincent JOUVE, *La poétique du roman*, coll. « Campus », Armand Colin, Paris, 2001, p. 54.

²³ T. TODOROV, *Mikhaïl Bakhtine, le principe dialogique*, Seuil, Paris, 1981, p.71.

« Le dialogue -l'échange des mots- est la forme la plus naturelle du langage. Davantage : les énoncés, longuement développés et bien qu'ils émanent d'un interlocuteur unique – par exemple : le discours d'un orateur, le cours d'un professeur, le monologue d'un acteur, les réflexions à haute voix d'un homme seul – sont monologiques par leur seule forme extérieure, mais par leur structure sémantique et stylistique, ils sont en fait essentiellement dialogiques. »²⁴

Quant à Kerbrat-Orecchioni, elle va plus loin dans sa définition de la notion de dialogue qu'elle considère comme polysémique et renvoyant à deux réalités discursives. En effet, le « dialogue (au sens strict) : implique l'intervention alternative de deux locuteurs physiquement distincts ; on dira de ce discours échangé qu'il est de nature dialogale. »²⁵ En dépit de l'échange mutuel et alternatif entre les deux partenaires, leur existence physique comme condition majeure réduit le dialogue romanesque à sa forme supérieure entre auteur concret et lecteur concret dans la mesure où des correspondances, des appels téléphoniques, des interviews, des conférences auront lieu après la publication de l'œuvre.

Subséquemment, c'est par rapport au sens étendu du terme dialogue qu'il faut considérer l'ensemble des discours proliférant de la relation triadique auteur/ œuvre/ lecteur. Le

« dialogue (au sens étendu) : [est tout] discours adressé, mais qui n'attend pas de réponse, du fait du dispositif énonciatif dans lequel il s'inscrit, ou des normes particulières qui régissent son fonctionnement (exemples : la plupart des textes écrits, certains discours oraux –discours médiatiques, lectures poétiques, conférences magistrales, etc. »²⁶

Certains comme Zeldin et Maurice Couturier vont jusqu'à utiliser le terme de *conversation* au lieu de celui de dialogue pour montrer jusqu'à quel point le lecteur se sent en situation d'échange effective avec l'auteur : « J'ai lu tout ce que j'ai pu sur la conversation, autrement dit, j'ai conversé avec des auteurs que je n'ai rencontrés que sur papier ». ²⁷ Pour Couturier, il ne s'agit pas uniquement d'une *conversation ordinaire* mais d'une *conversation amoureuse* où chaque partenaire s'adresse au moi idéal de l'autre.

²⁴ V.-N. VOLOTCHINOV, « Le discours dans la vie et le discours dans la poésie », in Catherine KERBRAT-ORECCHIONI, *Les interactions verbales, approche interactionnelle et structure des conversations*, Armand Colin, Paris, 1998, p.15.

²⁵ *Ibid.*

²⁶ *Ibid.*

²⁷ T. ZELDIN, *De la conversation*, Fayard, Paris, 1999, p.14, in Isabelle DONEUX-DAUSSAINT, *Le dialogue romanesque chez marguerite Duras. Un essai de pragmatique narrative*, Université Lumière-Lyon 2, U.F.R. de sciences du langage, 2001, p.36.

« Pourtant, la communication textuelle en milieu romanesque possède les principales caractéristiques de la conversation haïssante et amoureuse : l'auteur se met a priori en position haute par rapport à son lecteur, mais en même temps il veut laisser libre cours à ses désirs les moins avouables. Il cherche à se faire admirer et à se faire aimer, mais ne tient pas à livrer trop de choses de lui-même, ce qui serait de nature à le diminuer face au lecteur. »²⁸

En résumé, les travaux de la pragmatique narrative ont permis de changer le regard des chercheurs vis-à-vis du récit. Sa prise en compte dans un circuit de communication débouche sur un emboîtement énonciatif de situations fictives dans une situation d'énonciation réelle. Cependant, l'échange entre les protagonistes de cette macrocommunication ne pourrait être qualifié de dialogue sauf si ce dernier est pris dans un sens large qui touche même à l'échange intertextuel.

²⁸ Maurice COUTURIER, *La figure de l'auteur*, coll. « Poétique », Seuil, Paris, 1995, p. 241.

Chapitre II

Le dialogue textuel

Le texte romanesque faisant l'objet du *dialogue étendu*,¹ nous avons choisi de commencer notre analyse *de l'intérieur vers l'extérieur*. Du dialogue qui s'instaure à l'intérieur de l'aire scripturale vers le dialogue extratextuel afin de les mettre en relief et d'examiner les rapports qui les unissent.

2.1. Auteur abstrait / lecteur abstrait

Le deuxième niveau de dialogue selon le schéma de Lintvelt est un niveau abstrait. La communication s'établit entre *auteur abstrait* et *lecteur abstrait*. Mais avant de se lancer dans l'analyse de ce dialogue, il convient d'en définir les deux pôles et de cerner le type de contrat qui les unit.

2.1.1. L'auteur abstrait

Si nous lisons un roman dont on ne connaît absolument rien de l'auteur, nous parvenons, néanmoins à la fin de notre lecture, à en construire une image et à lui attribuer un portrait qui ne sera pas forcément conforme à l'auteur réel. Cette représentation mentale de l'auteur qui se dégage à partir du texte atteste de l'existence d'une autre conscience différente de celle de l'auteur réel qui mène sa vie en dehors du texte. C'est pourquoi il est communément admis que « [...] *le livre est le produit d'un autre moi que celui que nous manifestons dans nos habitudes, dans la société, dans nos vices.* »²

Ce point de vue constitue un parfait témoignage sur la projection littéraire de l'écrivain et sur la disjonction entre son « *moi réel* » et son « *moi créateur* » ou « *écrivain* ». En conséquence, « *l'auteur abstrait n'appartient ni à l'état civil ni à la fiction, mais il se situe à leur jointure et à leur rupture.* »³ L'auteur qui se distingue des personnes ordinaires par sa capacité à se scinder en d'autres *moi partiels*⁴, crée sa propre figure qui diffère de toutes les figures des autres auteurs. Il esquisse son portrait littéraire à travers une écriture qui le rend différent de ses pairs même s'il choisit de se situer dans un mouvement littéraire quelconque. « *Il ne crée pas simplement un idéal impersonnel*

¹ Voir *supra* 1.3, p.26.

² Marcel PROUST, *Contre Sainte-Beuve*, 1954, p.127.

³ Antoine COMPAGNON, *Qu'est ce qu'un auteur : 2 la fonction de l'auteur*, <http://www.fabula.org/compagnon/auteur2.php>

⁴ Expression due à Freud lors d'une conférence donnée en 1907 intitulée *le créateur littéraire et la fantaisie*.

d' "homme en général", mais une version implicite de son "moi" qui diffère de tous les auteurs implicites présents dans les œuvres d'autres auteurs. »⁵

D'ailleurs, le recours à des pseudonymes chez certains écrivains n'est qu'un procédé de coupure entre sa personnalité réelle et la personnalité abstraite du romancier.

« Le seul fait que bien souvent les écrivains publient sous un pseudonyme est révélateur de la coupure que le discours littéraire établit entre l'instance productrice et l'instance qui assume l'énonciation. Signer d'un pseudonyme, c'est construire à côté du "je" biographique l'identité d'un sujet qui n'a d'existence que dans et par l'institution littéraire. Le recours au pseudonyme implique la possibilité d'isoler dans l'ensemble illimité des propriétés qui définissent l'écrivain, une propriété singulière. Celle d'écrire de la littérature, et d'en faire le support d'un nom propre. »⁶

Or, l'auteur abstrait est généralement confondu avec le narrateur qui n'est qu'une substance purement textuelle indépendante et de l'auteur abstrait et de l'auteur réel. Le narrateur ne peut exister en dehors du texte, il peut être multiple au sein du même texte (*le cas des récits enchâssés racontés par des personnages autres que le narrateur*), il peut être une voix d'un sexe différent de celui de l'auteur abstrait. Un même auteur peut aussi mettre en œuvre différents narrateurs dans ces différentes œuvres ; il est uniquement responsable de la partie narrative contrairement à l'auteur abstrait responsable de tout le roman. C'est l'auteur qui décide de la partie réservée au narrateur. De plus, la masse intertextuelle qui traverse le corps du roman exige l'existence d'une conscience cultivée dotée d'un savoir extratextuel.

« L'existence d'autres textes (tant oraux qu'écrits) présuppose, elle aussi, une conscience cultivée, un moi qu'on ne peut en aucune manière attribuer au narrateur, puisqu'il faudrait à la fois une connaissance des discours de la vie qu'il ne pouvait obtenir que par une existence extratextuelle. »⁷

Quant à l'idéologie, c'est à l'auteur abstrait qu'il faut l'attribuer ; le narrateur n'est qu'une des voix d'expression choisie parmi d'autres. Donc l'auteur abstrait est

⁵ Wayne C. BOOTH, *The Rhetoric of Fiction* (1^{re} éd. 1961), Chicago et New York, University of Chicago Press, pp.70 -71, in Tom KINDT, *L' « auteur implicite »*. Remarques à propos de l'évolution de la critique d'une notion entre narratologie et théorie de l'interprétation, éd. Vox poetica, 25/02/2008, (URL): <http://www.vox-poetica.org/t/kindt.htm>.

⁶ Dominique MAINGUENEAU, *Éléments de linguistique pour le texte littéraire*, éd. Bordas, Paris, 1986, p.71.

⁷ Isabelle DONEUX-DAUSSAINT, *Le dialogue romanesque chez Marguerite Duras. Un essai de pragmatique narrative*, Lumière- Lyon 2, U.F.R. de sciences du langage, 2001, p.29

l'instance suprême qui oriente le sens et les enjeux du texte ; il renvoie malgré divers points de distinction au responsable premier du texte :

« [...] il est clair que l'image que reçoit le lecteur de cette présence est un des effets les plus importants voulus par l'auteur. Quelque impersonnel qu'il tente d'être, son lecteur se construira inévitablement une image du scribe officiel qui écrit de cette manière, et bien entendu, ce scribe officiel ne sera jamais neutre face à toute valeur. »⁸

Mais, cette notion qui vient de l'anglais *implied author*, comme nous l'avons déjà évoqué dans les pages précédentes, a été traduite en français par *auteur implicite* - une traduction considérée par Genette comme *fâcheuse*⁹ et *fausse*.¹⁰ C'est pourquoi elle a été écartée par la narratologie dans la mesure où selon Genette elle ne relève pas du texte mais de l'« *image de l'auteur dans le texte* [...] ». *C'est l'auteur tel que je l'induit de son texte, c'est l'image que ce texte me suggère de son auteur.*»¹¹

Aussi, est-il beaucoup plus aisé pour un lecteur de décrire le profil de l'auteur abstrait en donnant son avis sur le roman du point de vue narratif ou stylistique que de dégager les éléments textuels qui y renvoient. Car, la figure de l'auteur dans son texte relève de l'implicite et se dessine en filigrane au fur et au mesure de la lecture. Nous dirons encore que l'auteur abstrait est une entité unique qui voyage dans le temps et dans l'espace, alors que le lecteur concret n'a pas de figure précise : il change avec le temps et l'espace. Dans cette perspective, le roman de Salim Bachi offre à son lecteur cette possibilité de construire une image du double moi créateur de l'auteur qui ne cesse de confirmer, à travers une écriture travaillée et un style très recherché, l'image qu'il souhaite donner de lui-même.

2.1.1.1. Les adresses directes

Les traces de la présence et de l'auteur abstrait et du lecteur abstrait sont visibles dans le texte bachien. L'auteur suspend la narration à plusieurs endroits pour s'adresser directement à son lecteur par une série d'interrogations réparties tout au long du texte. En plus de leur fonction phatique, dont le but est d'assurer le contact entre l'auteur

⁸ W.-C. BOOTH, « Distance et point de vue », [1^{re} éd. angl. 1961 ; trad. française in *Poétique* 4, 1970], p. 192, in Isabelle DONEUX-DAUSSAINT, *Le dialogue romanesque chez Marguerite Duras. Un essai de pragmatique narrative*, Université Lumière- Lyon 2, U.F.R. de sciences du langage, 2001, p37

⁹ Gérard GENETTE, *Nouveau discours du récit*, coll. « Poétique », éd. Seuil, Paris, 1983, p.94.

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ *Ibid.*

abstrait et son lecteur [comme dans cet exemple : « *Vous ne connaissez pas Nora, ni le tueur de femmes ? Eh bien votre civilisation est prête à disparaître.* »¹²], ces questions, à notre avis, jouent d'autres rôles dans le texte :

- a- confirmer la suprématie de l'auteur par rapport au lecteur en lui disant indirectement : « *Je sais cher lecteur quelles sont les questions qui peuvent tourner dans votre tête et altérer votre lecture, soyez patient et continuez votre lecture les réponses viendront plus tard !* » C'est le cas de l'intervention suivante : « *Lui avait conscience d'être mort et de ne plus être sur le chemin de Dieu. L'avait-il jamais été ?* »¹³ ; ou plus loin encore : « *Lui savait tout cela. Pourquoi, alors, les suivit-il ?* »¹⁴ Ces deux questions expriment cette prise de conscience par l'auteur du manque d'informations sur le passé du kamikaze et sur la raison qui, loin de correspondre à ses convictions religieuses, le poussent à commettre ce crime.

- b- Remettre en cause l'omniscience du narrateur qui voit tout, qui sait tout des personnages, qui livre les pensées intimes de chacun, qui connaît leur passé, leur futur, qui est partout, dedans, dehors, qui juge leurs actions, leur physique. « *Mais peut être tout cela avait-il commencé après la séparation, après le divorce ?* »¹⁵ Ou encore : « *Où était-ce l'effet de la drogue, ces points lumineux qui explosaient dans son crâne ?* »¹⁶ Cette remise en cause du narrateur omniscient est une forme d'attaque à l'écriture réaliste comme nous le montrerons ultérieurement.

2.1.1.2. L'univers intertextuel

Il est évident que le narrateur qui relève de la structure textuelle, ne peut en sortir pour aller lire d'autres textes et regarder des films au cinéma afin de les réinvestir dans son discours. Le texte sacré coranique ou biblique, le chef-d'œuvre shakespearien, *les damnés de la terre* de Frantz fanon et d'autres intertextes religieux, littéraires,

¹² Salim BACHI, *Tuez-les tous !*, p.64.

¹³ *Ibid.*, p.23.

¹⁴ *Ibid.*, p.26.

¹⁵ *Ibid.*, p.35.

¹⁶ *Ibid.*, p.70.

cinématographiques, etc.¹⁷ exigent la présence d'un auteur abstrait dont l'univers intellectuel fluctue entre plusieurs cultures.

2.1.1.3. Le mélange des codes

Le code linguistique avec lequel est écrit le roman *Tuez-les Tous* n'est pas unique. Certes, la langue française est la langue de l'écriture du roman, mais la présence d'une autre langue telle que l'arabe (*langue maternelle ou plutôt de la scolarisation de l'écrivain*) est remarquable. Ce mélange des codes est un trait qui caractérise l'auteur comme figure abstraite dans toutes ces écritures romanesques. Il informe le lecteur sur *l'univers culturel*¹⁸ ou du moins linguistique auquel l'auteur appartient ainsi que sur sa performance linguistique et stylistique.

I.V. : *Votre langue littéraire est classique, très raffinée et très recherchée. Vous aimez néanmoins mélanger des termes exogènes au français standard (mots arabes, ou espagnols dans le cas d'Autoportrait avec Grenade, etc.). S'agit-il de la création d'un nouvel idiolecte littéraire?*

S.B. : *Je n'aime pas franciser quand cela n'a pas de sens. En Espagne la Plaza n'est pas une place. Je n'aime pas lire Place d'Espagne à l'endroit de Piazza di Spagna. C'est comme ça. Je ne cherche pas non plus l'exotisme du langage pour la couleur locale. D'abord parce que je ne suis pas un polyglotte émérite et ensuite parce que cela n'est pas naturel et relève souvent d'une forme de complexe. Je suis de ceux qui préfèrent, à l'intérieur d'une langue, dévoiler une langue étrangère. C'est déjà un sacré travail !¹⁹*

Notre roman compte environ cinq (05) interventions de la langue arabe qui relèvent du vocabulaire religieux : *Satan-iblis*²⁰, *mounafiqoûns*²¹, *bay'a*²², *sira*²³, *ayates*.²⁴ Les trois derniers mots sont écrits dans le texte en italique qui sert à démarquer le signe étranger au discours ; quant au deux premiers mots, *Satan-iblis* et *mounafiqoûns* ils ne sont pas marqués typographiquement. Cependant, à la différence des autres trois mots, ils sont précédés d'une traduction non signalée. Autrement dit, l'auteur précède le mot

¹⁷ Le dialogisme qui submerge le texte bachien fera l'objet du chapitre IV.

¹⁸ Étant donné que la langue est véhiculaire d'une culture.

¹⁹ Ilaria VITALI, « Shéhérazade ne s'arrête jamais » [Entretien avec Salim Bachi], revue universitaire *Francofonia*, n° 55, 2008, pp. 97-102.

²⁰ Salim BACHI, *Tuez-les tous !*, p.24.

²¹ *Ibid.*, p.29.

²² *Ibid.*, p.48 et p.59.

²³ *Ibid.*, p.63.

²⁴ *Ibid.*, p.69.

arabe par son équivalent en langue française sans signaler au lecteur qu'il s'agit d'une traduction : « *L'autre se mit à rire. Comme prévu. Des hypocrites, des mounafiqouïns.* »²⁵

2.1.2. Le lecteur abstrait

« Je m'adresse à toi, cher lecteur. Mais à qui je m'adresse? Je ne peux point m'adresser à toi qui lis aujourd'hui cet exemplaire de ce livre, car je ne connais ni ton nom, ni la date, ni où tu es. L'auteur ne peut jamais savoir qui en fait sera son lecteur réel, historique. D'autant moins il ne peut pas savoir tous les "qui" qui éventuellement seront ses lecteurs réels. Néanmoins un auteur s'imagine un lecteur, sinon il ne peut pas écrire. Dans certains cas son lecteur imaginaire est en fait très proche du lecteur réel. C'est le cas avec la plupart des lettres. Cependant même une lettre est parfois, sur le plan historique, lue par d'autres personnes que l'adressé et certainement ceux qui écrivent des lettres se trompent souvent sur la nature exacte des réponses que leurs documents produiront chez leurs lecteurs! Ayant imaginé un lecteur (singulier ou pluriel selon son gré) l'auteur l'incorpore dans le texte, comme je viens de le faire avec toi, cher lecteur! (Cependant, la plupart du temps d'une manière moins ouverte. »²⁶

Nous avons choisi de commencer avec cette citation dans laquelle Bulkelay s'adresse directement à son lecteur afin de rappeler que tout auteur imagine un profil de lecteur qui n'est pas forcément conforme au lecteur réel ou empirique en cher et en os. C'est en fonction de ce lecteur, que l'auteur construit son texte et programme son récit.

« Ces problématiques ont pour effet d'intégrer les œuvres littéraires dans des dispositifs de communication organisés à partir de la position de lecture. Elles refusent d'envisager l'œuvre comme un univers clos, expression d'une conscience créatrice solitaire : le lecteur est présent dès la constitution d'une œuvre qui elle-même n'accède à son statut qu'à travers la multitude de cadres cognitifs et des pratiques qui lui donnent sens. »²⁷

Il reste à savoir quelles sont les stratégies textuelles et les compétences mises en place par le romancier en vue de solliciter un certain type de lectorat ?

A l'instar de tous les romans, *Tuez-les tous* programme un type de lecteur doté d'un certain nombre de compétences qui le rendent de *qualité*, comme tient à le souligner Salim Bachi lors d'un entretien avec Frédéric Groleau. « *L'auteur, [...] souligne en riant que ses lecteur ne sont pas "nombreux" mais "de qualité".* »²⁸

²⁵ Salim BACHI, *Tuez-les tous !*, p.29.

²⁶ Tim BULKELEY, *L'Ancien Testament : méthodes d'étude*, <http://bible3.com/>

²⁷ Dominique MAINGUENEAU, *L'énonciation littéraire II. Pragmatique pour le discours littéraire*, coll. « Lettres Sup. », Nathan, Paris, 3^{ème} édition (1^{re} édition Bordas, Paris, 1990), p.29.

²⁸ Frédéric GROLEAU, *Entretien avec Salim Bachi*, <http://www.webzinemaker.com/>, mis en ligne le 01 mars 2003.

Pour être de *qualité*, le lecteur postulé par notre auteur doit disposer d'un nombre de compétences, dont parle Emberto Eco, qui lui faciliteront le décodage et la reconstruction du sens véhiculé par le texte. « *Pour actualiser les structures discursives, le lecteur confronte la manifestation linéaire au système de règles fournies par la langue dans laquelle le texte est écrit et par la compétence encyclopédique à laquelle par tradition cette même langue renvoie.* »²⁹

Nous tenterons de dégager le profil du lecteur abstrait tel qu'il est postulé par le texte à travers l'étude des compétences :

- a) *linguistique,*
- b) *esthétique,*
- c) *littéraire*
- d) *et extralittéraire.*

2.1.1.1. *La compétence linguistique*

Puisque notre corpus est écrit en langue française, une maîtrise de cette langue est exigée de la part du lecteur visé.

« *La lecture est un acte complexe qui requiert des compétences multiples spécifiques à chaque individu. Elle nécessite également des compétences particulières en relation avec le texte et suppose des codes qui soient en commun au lecteur et à l'auteur pour que l'actualisation de l'œuvre soit effective. La maîtrise de la langue du texte est l'une des conditions sine qua none que le lecteur doit remplir, et une certaine culture est aussi requise.* »³⁰

Toutefois, cette maîtrise est, à notre avis, mesurable par le texte dans la mesure où l'auteur utilise deux types de dictionnaires :

1. l'un est désigné par Umberto Eco comme « *dictionnaire de base* »³¹ auquel appartiennent tout le vocabulaire ordinaire ainsi que les structures syntaxiques courantes qui dominent la majorité du texte ;

²⁹Umberto ECO, *Lector in Fabula*, Grasset et Fasquelle, Paris, 1985, pp. 95-96 [trad. française M. BOUZAHER ; 1^{re} éd. 1979]

³⁰Marie-Paul WEERDT-PILORGUE (de), « *Les Mémoires de Saint-Simon. Lecteur virtuel et stratégies d'écriture* », Voltaire Foundation, Oxford, 2003, p.61, in Nassima ABADLIA, *Synergies Algérie* n°8, 2009, p.229.

³¹Umberto ECO, *notes de lecture*.

2. l'autre nous proposons de le nommer « *dictionnaire auctorial* » qui contient un glossaire recherché et spécifique ou des structures syntaxiques détournées.

C'est par rapport à ce dictionnaire que se peint le portrait linguistique du lecteur abstrait programmé par le texte bachien ; lecteur qui diffère certainement de tout autre lecteur abstrait programmé par un autre auteur. Ce dictionnaire bachien qui mélange deux codes linguistiques distincts (*le français et l'arabe*), nous fait croire que le texte suppose deux lecteurs différents : *un lecteur arabo-musulman* maîtrisant la langue française, et *un lecteur français judéo-chrétien*. D'autres données linguistiques appuient cette hypothèse formulée à partir des indications suivantes :

a- au lecteur arabo-musulman renvoient deux types de glossaires :

1. *le glossaire des anthroponymes* composé de prénoms arabes attribués aux personnages du roman tels que *Seyf El Islam, Khalid* et *Ziad, Abou Antar, El Nacer, Ibn Taghout*. Ces prénoms sont très référentiels : chacun est porteur d'une réalité historique arabe.³²
2. *Le glossaire de la religion musulmane* dont les versets coraniques traduits qui traversent le corps du roman, de même que la transcription en caractères latins des mots arabes appartenant au domaine religieux : *Allah, Muhammad, Khadija, Satan-iblis, mounafiqoûns, bay'a, sira, ayates*. Tout ceci confirme notre hypothèse relative à l'existence d'un lecteur abstrait arabo-musulman. Comme l'affirme par ailleurs Valérie Lotodé, « *l'insertion de l'arabe transcrit en caractères latins dans un texte constitue en effet un indice essentiel pour déterminer l'identité culturelle d'un lecteur implicite.* »³³

b- Quant au lecteur francophone occidental appartenant à l'aire judéo-chrétienne, sa culture se manifeste également à travers un glossaire qui lui est propre : *un docteur de la Loi*,³⁴ *le Christ*,³⁵ *l'Apocalypse, la Géhenne, le shéol*,³⁶ font partie d'un vocabulaire provenant de la *Bible* ou de la *Thora*.

³² Voir *infra* chapitre IV.

³³ Valérie LOTODÉ, « La Réception virtuelle comme révélateur de la maghrébinité d'un auteur », p.48, *Expressions maghrébines*, Vol.1, n°1, Éditions du Tell, Blida, 2002, pp. 45-58.

³⁴ Salim BACHI, *Tuez-les tous !*, p.106.

³⁵ *Ibid.*

³⁶ *Ibid.*, p.37.

En effet, si nous examinons minutieusement les données linguistiques et religieuses contenues dans le corpus nous pourrions déterminer le lecteur postulé par Salim Bachi qui écarte l'appartenance religieuse comme paramètre de choix du lecteur souhaité :

- *Si l'auteur visait uniquement un public arabo-musulman maîtrisant la langue française, il n'aurait pas dû proposer une traduction des versets coraniques, il avait à les transcrire en caractères latins afin d'éviter toute erreur de traduction. De ce fait, le lecteur arabo-musulman ne rencontrerait aucune difficulté à déchiffrer les versets puisqu'ils sont dans son code linguistique.*
- *Le glossaire anthroponymique arabe est une nécessité de la fiction. Le héros de Tuez-les tous !, inspiré de la réalité, est issu de l'Organisation responsable des explosions du 11 septembre.*

Ne pas parvenir à décharger ce glossaire anthroponymique de sa charge référentielle n'altère pas la compréhension de l'histoire. Lorsque le rapport référentiel est indispensable au déchiffrement du sens, l'auteur utilise des techniques qui permettent au lecteur d'accéder au sens visé, comme le cas des mots arabes (déjà cités dans la section 2.1.1.3) qui sont soit précédés d'une traduction, soit définis quelques lignes plus loin en recourant à l'illustration et/ou à l'opposition comme procédé de définition. Citons l'exemple du terme *sira* :

« [...], Il n'y croyait pas, son père n'était pas en enfer, pas plus que ces hommes qui traitaient leurs compagnes comme du bétail, s'écartant de la *sira*, la perdant de vue, alors que leur prophète dont ils glorifiaient le nom chaque minute était mort entre les bras d'une femme, sa préférée, qui pourtant était libre autant que pouvait l'être une femme en son temps et avait la langue bien pendue, c'est pourquoi il l'aimait. »³⁷

Mis à part l'illustration facile à repérer dans ce passage, l'opposition introduite par *alors que* permet au lecteur l'accès au sens du terme *sira*, en établissant cette opposition entre le comportement des membres de l'Organisation et celui du prophète.

Comportement des membres de l'Organisation	Comportement du prophète
*Compagnes (la femme est dévalorisée car elle pourrait être une épouse comme elle pourrait être une amante. *Bétail <ul style="list-style-type: none"> - absence de relation affective - soumission - oppression 	Femme valorisée *Une femme <ul style="list-style-type: none"> - Entre les bras d'une femme : amour partagé - qui pourtant était libre autant que pouvait l'être une femme - avait la langue bien pendue

L'explication avec un rapport d'opposition

³⁷ Salim BACHI, *Tuez-les tous !*, p. 36.

L'explication comme procédé de définition ne manque pas dans le texte. Des éléments du glossaire religieux musulman sont expliqués à un lecteur qui ne détient pas ce savoir relatif à la religion musulmane - ce qui confirme encore notre hypothèse.

« [...]et il se demandait, tout en continuant à avancer, si son linceul serait de la même couleur, bien entendu c'était une réflexion absurde mais pendant de nombreuses années, il avait pensé au drap blanc où on les enveloppait, drap posé à même la terre froide, s'il avait du mourir en hiver, mais il n'irait rien ressentir malgré les sermons des imams qui promettaient déjà un avant goût des tourments au sein de la terre, la tombe enserrant le corps du damné pendant que son corps s'élargissait et se brisait contre les parois de la pierre et de la glaise. »³⁸ (C'est nous qui soulignons)

2.1.1.2. La compétence esthétique

L'adjectif ou la substance *esthétique* vient du grec *aisthetikos*, qui peut être perçu par les sens, et du latin *aisthesis*, qui signifie sensation. L'adjectif qualifie tout ce qui concerne le beau (*émotion ou jugement esthétique*). Alors que le substantif (qui apparaît dans la seconde moitié du XVIII^{ème} siècle) désigne *la théorie de l'art et du beau*, ou, plus précisément, *la discipline* ayant pour objet *les jugements d'appréciation* lorsqu'ils s'appliquent *au beau et au laid*.

Quant à la *compétence esthétique*, elle désigne la capacité du lecteur à repérer et à accepter les subversions et les transgressions comme étant un signe de poéticité caractéristique de l'écriture littéraire.

« Notre rôle par rapport aux œuvres littéraires présuppose un engagement esthétique, et non un désengagement ; les responsabilités conventionnelles liées à cet engagement sont extrêmement complexes ; et ce sont cet engagement et ces responsabilités qui définissent la situation énonciative littéraire. »³⁹

L'engagement esthétique relève du pacte ou du contrat tacite qui fait que le lecteur reçoit les écarts par rapport à la norme non pas comme violation de la langue mais comme trait distinctif et du genre et de l'auteur. La compétence esthétique repose sur le repérage des faits stylistiques et rhétoriques, stéréotypes relatifs au genre (par exemple *il était une fois*), au courant littéraire auquel appartient l'œuvre ; ou ceux relatifs à l'auteur et qui permettent de l'interpréter *en direction du sens*.⁴⁰

³⁸ Salim BACHI, *Tuez-les tous !*, pp.103-104.

³⁹ M.-L. PRATT, *Toward a speech act theory of literary discourse*, Bloomington-London : 1977, p.99, in Lane MERCIER, « Pour une analyse du dialogue romanesque », *Poétique*, n°81, 1990, pp.43-62.

⁴⁰Notes de lecture.

Parmi ces écarts qui sont très diversifiés dans notre corpus, nous avons choisi *la répétition* comme démonstration de cet écart qui demande au lecteur de l'interpréter dans plusieurs directions.

2.1.1.2.1 La répétition

Présente tout au long du texte, la répétition est de fait une pratique systématique : reprise de phrases, de comparaisons, de versets coraniques, de séquences descriptives. Ce qui introduit dans le texte un rythme qui l'apparente au poème. Au plan générique, l'auteur sollicite de son lecteur abstrait de lire son roman dans *la direction* qu'il considère comme lieu du mélange des codes, par excellence.

Comme procédé d'écriture, la répétition trouve ses origines dans la littérature baroque. « *On le voit la répétition comme l'obscurité, peu faire l'objet d'autant de types de légitimations qu'il se définit d'univers stylistiques distincts. Chez Céline, par exemple, la répétition se fait radotage, rabâchage, dans un monde soumis à une sorte d'explosion permanente.* »⁴¹

2.1.1.3. La compétence extralittéraire et intertextuelle

Cette compétence permet au lecteur de repérer la présence d'autres textes littéraires ou non littéraires ; elle lui permet encore de mettre à l'épreuve ses savoirs extralittéraires comme le savoir artistique, scientifique spécifique ou général, économique, etc. Cet ensemble de connaissances qui déterminent la qualité du lecteur postulé : son identité culturelle, ses tendances de lectures, son statut social, etc. feront l'objet du IV^{ème} chapitre de ce mémoire.

2.1.3. Le pacte romanesque

« Le roman c'est la vie, mais la vie écrite. Le lecteur de roman peut certes oublier qu'il lit et croire qu'il est totalement transporté dans un autre univers. Le livre en tant que livre, les lignes, les lettres disparaissent... Mais, il s'agit toujours d'une illusion car les romans sont toujours des textes, les sentiments exprimés par les personnages des romans "ne sont pas des sentiments réels mais des sentiments de fiction et de langage : c'est-à-dire des sentiments qu'épuise la totalité des énoncés par lesquels le récit les signifie". »⁴²

⁴¹ Dominique MAINGUENEAU, *L'énonciation littéraire II. Pragmatique pour le discours littéraire*, coll. « Lettres Sup. », Nathan, Paris, 3^{ème} édition (1^{re} édition Bordas, Paris, 1990), p.134.

⁴² Georges JEAN, *Le roman*, coll. « Peuple et culture », Seuil, Paris, 1997, p.55.

Le rapport entre l'auteur abstrait et le lecteur abstrait se détermine déjà au niveau du dialogue lorsque l'auteur réel accomplit (comme nous l'avons vu) un double acte de langage à la fois *assertif* et *promessif*. L'auteur qui feint d'asserter accomplit/formule indirectement une demande de type « *imaginez !* » tout en promettant au lecteur de suspendre son « *moi réel* » et d'adopter « *un moi fictif* » ; et de lui fournir toutes les informations qui lui sont nécessaires à la compréhension du récit. Pour sa part, le lecteur promet implicitement à l'auteur de suspendre son *jugement de véracité/ fausseté* sur le contenu du récit [« *Ce que je viens d'écrire est faux. Vrai. Ni vrai ni faux comme tout ce qu'on écrit sur les fous, sur les hommes.* »⁴³] et de continuer la lecture dans la lignée tracée par l'auteur abstrait si ce dernier tient à lui fournir toutes les informations essentielles à la compréhension du récit. « *Le roman est une œuvre de mauvaise foi : le romancier donne pour vrai ce qu'il sait pertinemment être faux ; le lecteur feint de prendre pour vrai ce qu'il ne cesse jamais de savoir fictif.* »⁴⁴

Cet engagement des deux partenaires prend la forme d'un contrat tacite entre les deux instances émettrice/réceptrice du roman et figure sous différentes nominations selon que l'on centre notre intérêt sur le pôle émetteur ou récepteur : *pacte de lecture* chez Gervais, *contrat littéraire* chez Dominique Maingueneau, *contrat narratif* chez Jean Michel Adam.

Pour le définir, Maingueneau compare les termes de ce contrat à un jeu mutuel régi par des lois implicites connus par les participants :

« [...] un jeu de coordination dans lequel les participants ajustent leurs comportements à celui des autres sans passer pour autant un accord explicite : face à une situation inédite, les sujets agissent conformément à ce qui, d'après leur expérience, devrait être le comportement des autres dans une situation de ce type. »⁴⁵

Cette idée de jeu replace le discours romanesque dans la forme la plus authentique d'échange verbal : *la conversation* qui à son tour repose sur le même principe de jeu évoqué par Maingueneau. Cette analogie est déjà présente dans le roman parodique de Lawrence Sterne *Tristram Shandy* au VIII^{ème} siècle qui résume cette approche du dialogue entre l'auteur abstrait et le lecteur abstrait.

⁴³ Jean-Paul SARTRE, notes de lecture.

⁴⁴ Michel RAYMOND, *Le roman*, éd. Armand Colin, Paris, 1989, p.06.

⁴⁵ Dominique MAINGUENEAU, *Pragmatique pour le texte littéraire*, Nathan, Paris, 2001, p.102.

« *Écrire, quand on s'en acquitte avec l'habileté que vous ne manquez pas de percevoir dans mon récit, ce n'est rien d'autre que converser. Aucun homme de bonne compagnie ne s'avisera de tout dire ; ainsi aucun auteur, averti des limites que la décence et le bon goût lui imposent, ne s'avisera de tout penser. La plus sincère et la plus respectueuse reconnaissance de l'intelligence d'autrui commande ici de couper la poire en deux et de laisser le lecteur imaginer quelque chose après vous.* »⁴⁶

Dans cette citation, Sterne établit le lien entre l'écriture romanesque et la conversation régit par ce que Grice appelle les maximes conversationnelles et les règles de politesse subsumées par un principe général de *coopération*. Ce principe, selon Sterne, laisse le lecteur compléter le texte en colmatant *les blancs*⁴⁷, en remplissant les vides en fonction et de son intelligence et de son savoir encyclopédique.

« *En tant que "discours", la littérature ne peut se placer à l'extérieur des exigences du " principe de coopération " ou de la " loi de modalité ", mais, en tant que littérature, elle s'y soumet en fonction de son économie propre, du rapport que chaque œuvre ou type d'œuvre institue avec les usages non-littéraires du discours.* »⁴⁸

Dans *Lector in fabula* (1985), Umberto Eco part de ce principe dans l'interprétation du texte littéraire mais en laissant au lecteur la liberté de coopérer ou non selon les connaissances qu'il possède.

« *Bien entendu, il faut que le lecteur ait décidé de coopérer avec l'auteur [...]. Si le lecteur ne coopère pas, il peut utiliser quand même le manuel, mais comme stimulus de l'imagination pour concevoir ses propres parties ; de la même façon, on peut interrompre un roman policier au beau milieu pour écrire son propre roman [...].* »⁴⁹

Il est vrai que le lecteur réel peut abandonner à tout moment la lecture du roman ; dans ce cas, ce type de lecteur n'est pas sollicité par le texte. Le lecteur abstrait postulé est celui qui répond aux conditions de félicité de l'acte de lecture. Toutefois, ce principe de coopération qui régit le fonctionnement des conversations authentiques regroupe un ensemble de maximes, selon la terminologie de Grice, ou de lois de discours, pour reprendre la terminologie de Maingueneau, qui replace le discours littéraire dans une dimension conversationnelle.

« *Nous avons recouru aux lois du discours pour éclairer des dialogues, mais les œuvres elles-mêmes constituent un acte d'énonciation : si le concept de loi du discours a quelque validité, il doit s'appliquer également à ce niveau, même si l'auteur et le co-énonciateur*

⁴⁶ Lawrence STERNE, *Vie et opinions de Tristram Shandy*, Flammarion, Paris, 1982, p.112.

⁴⁷ Wolfgang ISER, *L'acte de lecture, théorie de l'effet esthétique*, notes de lecture.

⁴⁸ Dominique MAINGUENEAU, *Pragmatique pour le discours littéraire, op. cit.*, p.121.

⁴⁹ Umberto Eco, *Lector in fabula, op. cit.*, p.149.

d'une œuvre ne "conversent" pas, même si le lecteur ne peut intervenir dans un texte qui est déjà achevé quand il y accède. »⁵⁰

Cette approche constitue en elle-même un objet d'étude intéressant dans la mesure où il nous offre de nouvelles possibilités pour comprendre les mécanismes de la distribution de la parole et de la gestion de l'information romanesque.

2.2. Les signes du dialogue entre narrateur et narrataire

Afin de ne pas tomber dans la répétition insensée des multiples définitions théoriques des deux notions (*narrateur et narrataire dont il était question dans le premier chapitre*), nous proposons d'entamer directement les signes de leur dialogue à l'intérieur du texte bachien. Pour ce faire, nous nous sommes satisfaite à l'étude de ces signes uniquement au niveau des premières pages du roman à titre de démonstration et d'illustration de nos propos -afin de ne pas nous étaler sur la question. Ces signes divers qui ont été relevés par Gérard Prince, comme nous l'avons déjà signalé au niveau du premier chapitre⁵¹ dans son article *Toward a Categorization of Fictional "Narratees"*, nous les avons regroupés dans le tableau suivant tout en donnant des exemples de notre roman.

⁵⁰ Dominique MAINGUENEAU, *Pragmatique pour le discours littéraire, op. cit.*, p.121.

⁵¹ Voir supra page 12

Texte	Signe	Commentaire
« <i>S'il n'avait pas été aussi radical, l'Organisation ne l'aurait jamais compté parmi les siens.</i> » p.13	Négation	Le narrateur contredit ce que le narrataire pourrait penser.
« <i>La chambre ressemblait à un appartement.</i> » p.13	Comparaison	Implique connaissance ou expérience du narrataire.
« <i>Demain, ils parleraient de son acte, sur toutes les télévisions du monde.</i> » p.16	Pronom personnel + adjectif possessif	Pr. pers. et adj. pos. renvoient à des personnages et des faits non cités mais le narrataire est supposé savoir.
« <i>De l'ecstasy ? un euphorisant quelconque.</i> » p.18	Question	Procédé rhétorique pour influencer le narrataire et impliquer son accord.
« <i>Ceux qui affirmaient cela étaient de pauvres bougres sans éducation, des bandits habillés de croyance.</i> » p.17	Pr. Démonstratif + commentaire	Pr. démonstratif implique une connaissance commune. Le commentaire influence le narrataire en lui donnant son point de vue sur les membres de l'Organisation.
« <i>Que connaissaient-ils de leur histoire ? Rien.</i> » p.17	Question/réponse	Impliquer l'accord du narrataire.
« <i>Ça rassurait les Chrétiens, un Arabe qui boit.</i> » p.18	Noms communs à valeur de noms propres grâce à la majuscule.	Le narrataire est supposé connaître ces personnages symboliques qui sont en conflit.
« <i>Il lui tendit sa carte de visite. Ils en avaient tous une, ici.</i> » p. 18	Adjectif démonstratif	Situe le narrataire dans le même espace de la fiction.
« <i>C'était encore pire chez lui. A Cyrtha ? chez lui ? il n'avait plus de chez lui, c'était fini, terminé.</i> » p.19	Question+ négation	Infirmier la déduction du narrataire faite à partir de l'information donnée dans la page 17 à propos de son pays.
« <i>En ce temps-là c'était possible, ça l'est toujours ailleurs.</i> » p. 43	Démonstratif à valeur déictique	Le narrateur et le narrataire sont contemporains.

Les signes de l'inscription du narrataire dans le texte bachien

Les exemples cités ne signifient pas que l'image de l'oreille qui écoute le récit est toujours positive chez la voix qui le raconte. Il arrive que le narrateur s'estime supérieur par rapport à son narrataire comme dans le passage suivant : « *Oui, ils étaient nus comme Adam et son épouse puisqu'elle n'avait pas de nom dans le grand livre aux signes clairs et évidents.* »⁵² Les connaissances du narrataire et du lecteur abstrait auquel est destiné tout le dialogue, sont supposées inférieures à celles du narrateur.

⁵² Salim BACHI, *Tuez-les tous !*, p.68.

Chapitre III

Dialogue ou dialogisme

Comme les écrivains sont de grands lecteurs, il est logique que leurs œuvres soient traversées par des textes qu'ils ont lus. Cette présence d'une autre conscience qui inspire l'écrivain est appelé dialogisme.

« *Aucun membre de la communauté verbale ne trouve jamais des mots de la langue qui soient neutres, exempts des aspirations et des évaluations d'autrui, inhabités par la voix d'autrui. Non, il reçoit le mot par la voix d'autrui, et ce mot en reste rempli. Il intervient dans son propre contexte à partir d'un autre contexte, pénétré des intentions d'autrui. Sa propre intention trouve un mot déjà habité.* »¹

Le dialogisme est donc, un phénomène de base de tout discours ; tout échange, quelle qu'en soit la forme, est forcément dialogique. Cette notion qui sillonne les travaux d'un grand nombre de théoriciens de plusieurs disciplines a été source d'inspiration d'autres notions comme *l'intertextualité* de Julia Kristeva et *la transtextualité* de Gérard Genette.

3.1. Le dialogue des textes

« *J'ai découvert ainsi ce que les écrivains ont toujours su (et que tant de fois ils nous ont dit): les livres parlent toujours d'autres livres, et chaque histoire raconte une histoire déjà racontée.* »²

Lire le roman *Tuez-les tous*, c'est lire aussi d'autres textes qui y sont dilués : la parole bachienne est en perpétuelle interaction avec d'autres paroles littéraires, religieuses, mythologiques, etc. pour donner naissance à étoilement discursif attestant de la « *complexité des interactions qui jouent entre les textes, du point de vue de la production aussi bien que de la réception.* »³ L'emploi du terme *interaction* par T. Samoyault replace le texte dans une dimension d'échange similaire au dialogue : « [...] *au lieu d'obéir à un système codifié, l'intertextualité cherche davantage aujourd'hui à montrer des phénomènes de réseau, de correspondance, de connexion, et à en faire un des mécanismes principaux de la communication littéraire.* »⁴ Ce *dialogue intertextuel*, étant rangé dans la catégorie du dialogue (au sens étendu du terme) qui s'établit entre l'auteur abstrait et le lecteur

¹ Mikhaïl BAKHTINE (1929), *Marxisme et philosophie du langage*, éd. de Minuit, Paris, 1977 in Tzvetan TODOROV, *Mikhaïl Bakhtine, le principe dialogique*, Seuil, Paris, 1981, p.77.

² Umberto ECO, *Apostille au Nom de la rose*, Grasset, Paris, 1980.

³ Tiphaine SAMOYAULT, *L'intertextualité. Mémoire de la littérature*, coll. « 128 », Nathan, Paris, 2001, p. 111.

⁴ *Ibid.*, p. 29.

abstrait (notions développées plus haut), se déploie sur trois niveaux: « *la mémoire portée par le texte, la mémoire de l'auteur et la mémoire du lecteur.* »⁵

Grâce au travail de la mémoire, le texte, comme espace scriptural clos enfermé entre la première et la quatrième de couverture, parvient à dépasser ses frontières et à s'ouvrir sur le monde extratextuel. Afin de cerner les manifestations de cette intertextualité nous avons choisi de nous positionner auprès de *la transtextualité* telle qu'elle a été définie par Genette: à savoir terme générique regroupant cinq (5) niveaux d'intertextualité.

3.1.1. L'architextualité

L'*architextualité* est définie par Genette comme « *l'ensemble des catégories générales, ou transcendantes – type de discours, modes d'énonciation, genres littéraires, etc. dont relève chaque texte singulier.* »⁶ Il l'a qualifiée d'implicite et d'abstraite puisqu'il « *s'agit d'une relation tout à fait muette, que n'articule, au plus, qu'une mention paratextuelle.* »⁷. *Tuez-les tous* répond parfaitement à l'*architextualité* désigné par Genette en ce qui touche à la mention paratextuelle: la première de couverture porte l'indication de *Roman* qui oriente d'une certaine manière l'horizon d'attente du lecteur vers une lecture qui prend en compte les spécificités de ce genre. Ajoutons à cela, le nom de la maison d'édition *Gallimard*, connue pour ces publications littéraires contrairement à d'autres maisons qui le font sous collections, ce qui permet au lecteur de se situer dans le champ littéraire. De la sorte, l'*architextualité* crée le premier pont d'échange entre le lecteur et le roman; relève du dialogue entre l'auteur abstrait et le lecteur abstrait d'un côté, et du dialogue entre l'éditeur et le lecteur abstrait, d'un autre côté. Mais, comme cet échange se glisse sous le paratexte, il sera analysé plus loin dans le chapitre suivant.

3.1.2. L'hypertextualité

L'*hypertextualité* est un phénomène qui se fonde sur une relation de transformation ou d'imitation: « *J'appelle donc hypertexte tout texte dérivé d'un texte antérieur par*

⁵ *Ibid.*, p. 111.

⁶ Gérard GENETTE, *Palimpseste*, Seuil, Paris, 1982, p.12.

⁷ *Ibid.*

transformation simple (nous dirons désormais transformation tout court) ou par transformation indirecte : nous dirons imitation. »⁸

Chez Bachi, les deux formes d'hypertextualité sont pratiquées : le texte mystique et soufiste de *Farîd-ud-Dîn 'Attar Le langage des oiseaux* constitue l'hypotexte qui a subi une transformation au sein de la deuxième partie du roman pour devenir un hypertexte.

Farîd-ud-Dîn 'Attar est un poète perse qui a vécu entre le XII^{ème} et le XIII^{ème} siècle, il a écrit neuf livres considérés comme « bestsellers » de la littérature universelle spirituelle. *Le langage des oiseaux* est un très long poème, de nature symbolique, qui dépasse les 4600 vers. Il raconte l'histoire d'une trentaine d'oiseaux qui font un long périple sous le commandement de la Huppe, partis à la quête de *Simorgh*⁹, le plus bel oiseau roi de la création. Les trente oiseaux symbolisent ceux qui sont à la recherche de la rencontre de Dieu alors que Simorgh représente la figure de la souveraineté éternelle qui n'existe pas.

Bachi annonce déjà cet hypotexte au niveau du périphrase dans l'intertitre de la seconde partie du roman *Le roi des oiseaux* qui correspond à *Simorgh*.

« Il lui dit, je vais te raconter une histoire, elle lui dit, je t'écoute, il lui dit, il était une fois un oiseau, le roi des oiseaux, et tous les autres s'étaient rassemblés, [...], mais ils n'étaient pas effrayants, ils ne voulaient de mal à personne ces oiseaux-là, ils étaient pacifiques [...], et poursuivit son histoire d'oiseaux partis en quête du roi des oiseaux, rassemblés dans les cieux, parcourant les cieux à la recherche de l'oiseau roi, qui finalement les reçut dans son palais vide il reçut les derniers survivants, puisque la plupart étaient mort en voyage.[...], [...], et ils attendirent longtemps le chambellan du roi, un oiseau au corps noir comme le tien et elle se mit à rire. [...], ils attendirent, ils attendirent longtemps avant d'être reçus par le plus bel oiseau de la création, ils attendirent si longtemps qu'ils vieillirent et moururent, les uns après les autres,[...], et quand il n'en resta plus qu'un, le plus vieux, le plus patient, le chambellan l'appela et lui dit qu'il pouvait enfin voir le roi des oiseaux. Le plus vieil oiseau de la création eut un sourire amer, tous ses compagnons étaient morts et lui-même n'en avait plus pour longtemps [...], oui il avait attendu ce moment toute sa vie, sans jamais perdre patience, sans jamais renoncer, abandonnant amis, famille, enfants, oiseaux, il avait attendu le moment de pénétrer dans la salle du trône et à présent le chambellan du roi l'invita à entrer. [...], enfin le plus vieil oiseau de la création, le plus patient, pénétra dans la salle du trône où il ne vit que des miroirs, des milliers de miroirs qui le reflétaient à l'infini dans toutes les postures de la vieillesse et de la fatigue, et

⁸ Gérard GENETTE, *Palimpseste*, *op.cit.*, pp.15-16.

⁹ *Simorgh* exprime en persan le nombre 30.

comme il ne comprenait pas, le chambellan lui dit, cérémonieusement, en lui présentant ses reflets, voici le roi des oiseaux, et il s'inclina devant lui pendant que dans les miroirs le plus vieil oiseau de la création regardait peu à peu son image disparaître et mourir O mon Dieu, c'est une belle histoire, tu l'as inventée ? non, il ne l'avait pas inventée, ou alors, il y a très longtemps, et elle se mit à pleurer. »¹⁰

Quant à l'imitation, elle surgit au niveau de l'histoire elle-même comme le déclare notre romancier : « *L'oiseau est la métaphore même de Tuez-les tous, c'est le Simorgh de 'Attar, l'oiseau divin qui part à la rencontre de Dieu et qui ne rencontre que sa propre image.* »¹¹

Le personnage et les membres de l'Organisation qui l'accompagnent dans son voyage aérien à la rencontre de Dieu sont à l'image des oiseaux : « *La porte du cockpit s'ouvrit et laissa pénétrer la lumière ; il se leva et ses auxiliaires se levèrent avec lui.* »¹². La lumière, un mot qui revient souvent dans le texte bachien et qui désigne (avec une majuscule) dans le Coran *Allah* : « *Allah est la Lumière des cieux et de la terre.* »¹³ Par cette imitation se clôt le roman : « *Et le dernier homme pénétra dans la salle du trône où il vit des milliers de miroirs qui l'entouraient et reflétaient à l'infini ses multiples et effrayant visages.* »¹⁴ Les miroirs de la salle du trône dans *Le langage des oiseaux* se transforment en miroirs des deux tours américaines visées.

Cependant, Bachi ne se contente pas uniquement de réactiver (réactualiser) le mythe, il renoue avec la tradition grecque qui caractérise son écriture. Le personnage de *Seyf El Islam* est construit sur le modèle du plus vieil oiseau qui a présidé les autres oiseaux dans ce voyage aérien avec une profonde croyance : aller à la rencontre du roi ; contrairement au personnage bachien qui guide ses compagnons non pas pour rencontrer Dieu mais pour se venger de l'Occident.

3.1.3. La paratextualité¹⁵

¹⁰ Salim BACHI, *Tuez-les tous !*, pp.72-75.

¹¹ http://leblogdeahmedhanifi.blogspot.com/2006_12_01_archive.html.

¹² *Tuez-les tous !*, p.132.

¹³ *Verset 35 sourate De la Lumière.*

¹⁴ *Tuez-les tous !*, p.133.

¹⁵ Voir infra p. 112.

3.1.4. La métatextualité¹⁶

3.1.5. L'intertextualité

Dans l'esprit même du dialogisme, une autre notion s'est développée mais dans un environnement purement textuel : la notion d'*intertextualité* introduite par Julia Kristeva, membre du groupe *Tel Quel*, à la fin des années soixante. Pour Kristeva, l'intertextualité est définie comme *une interaction textuelle*,¹⁷ c'est-à-dire un texte qui entre en échange avec un autre texte pour donner lieu à la rencontre et au croisement :

« L'axe horizontal, sujet-destinataire, et l'axe vertical, texte-contexte, coïncident pour dévoiler un fait majeur : le mot, 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. A la place de la notion d'intersubjectivité s'installe celle d'intertextualité, et le langage poétique se lit, au moins, comme double. »¹⁸

Les résonances de cette notion furent très fortes ; les membres du groupe *Tel Quel* l'ont adoptée et adaptée chacun selon son angle de vision. Roland Barthes officialise la notion dans un article publié dans l'*Encyclopædia Universalis* en 1974 intitulé *Théories du texte* dans lequel il affirme que :

« Le texte redistribue la langue (il est le champ de cette redistribution). L'une des voies de cette déconstruction-reconstruction est de permuter des textes, des lambeaux de textes qui ont existé ou existent autour du texte considéré, et finalement en lui : tout texte est un intertexte ; d'autres textes sont présents en lui, à des niveaux variables, sous des formes plus ou moins reconnaissables : les textes de la culture antérieure et ceux de la culture environnante ; tout texte est un tissu nouveau de citations révolues. Passent dans le texte, redistribués en lui, des morceaux de codes, des formules, des modèles rythmiques, des fragments de langages sociaux, etc., car il y a toujours du langage avant le texte et autour de lui. L'intertextualité, condition de tout texte, quel qu'il soit, ne se réduit évidemment pas à un problème de sources ou d'influences ; l'intertexte est un champ général de formules anonymes, dont l'origine est rarement repérable, de citations inconscientes ou automatiques, données sans guillemets. »¹⁹

¹⁶ La métatextualité relève du dialogue extratextuel développé dans le chapitre IV.

¹⁷ Julia KRISTEVA, *Théorie d'ensemble*, analyse de *Jehan de Saintré*, [http:// : www.ikipedia.intertextualite.mht](http://www.ikipedia.intertextualite.mht)

¹⁸ Julia KRISTEVA, *Séméiôtiké, Recherche pour une sémanalyse*, Seuil, Paris, 1969.

¹⁹ Roland BARTHES, *Théorie du texte*, Encyclopedia Universalis, 1973.

Pour sa part, Michaël Riffaterre définit la notion par rapport à l'acte de la lecture :
 « *L'intertextualité est la perception par le lecteur, de rapports entre une œuvre et d'autres, qui l'ont précédée ou suivie. Ces autres œuvres constituent l'intertexte de la première.* »²⁰

Quant à Gérard Genette, il considère l'intertextualité comme une sous catégorie de l'ensemble des relations transtextuelles et la définit comme suit : « *Je définis l'intertextualité, pour ma part, de 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.* »²¹

Cette coprésence se manifeste sous trois formes : *la citation, le plagiat et l'allusion.*

« *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 (...) 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.* »²²

Cette intertextualité dont parle Genette est d'une imposante présence dans *Tuez-les tous* ; elle varie entre la citation, l'allusion et la référence²³ qui submergent tout le texte. « *Je lisais le Coran et j'écrivais en même temps. Sans les versets le livre n'existe pas* », ²⁴avoue Salim bachi.

3.1.5.1. La citation

« *Les versets coraniques ont été traduits par Denise Masson, traduction publiée aux éditions Gallimard ; celle de Hamlet, non moins remarquable, par Jean Michel Déprat aux éditions Gallimard également. Il faut rendre à Dieu ce qui appartient à Dieu et à Shakespeare ce qui appartient à Shakespeare.* »²⁵

²⁰ [Http//: www. Wikipédia.intertextualité.mht](http://www.Wikipédia.intertextualité.mht)

²¹ Gérard GENETTE, *Palimpsestes : La Littérature au second degré*, Seuil, Paris, 1982, p.08.

²² *Ibid.*

²³ Genette n'a pas évoqué la référence.

²⁴ Salim BACHI, « *Réactions en chaînes* ». -Radio Alger-Chaîne 3.

²⁵ Salim BACHI, *Tuez-les Tous*, épilogue.

Par cette forme de pastiche mentionnée à la fin du roman, Bachi référencie explicitement deux types d'intertextes insérés au sein du roman : le premier est tiré du Coran, alors que le deuxième est tiré de l'œuvre de Shakespeare *Hamlet*. Pour notre part, nous n'allons nous intéresser qu'à l'intertexte sacré comme exemple de cette pratique dialogique et laisser à part celui de *Hamlet* qui pourrait constituer en soi l'objet d'une analyse plus approfondie. Nous avons également regroupé l'ensemble des versets coraniques cités dans le texte dans un tableau en fonction de leur mode d'insertion (explicite ou implicite) et de la partie du roman dans laquelle ils sont cités tout en indiquant les sourates dont ils proviennent.

PROCEDE	PARTIE DU ROMAN	VERSET CORANIQUE	SOURATE
explicitement cité	L'éternel retour	1-« Ils t'interrogent au sujet du vin et du jeu de hasard. Ils comportent tous deux, pour les hommes, un grand péché et un avantage, mais le péché qui s'y trouve est plus grand que leur utilité. » v.219	De la Vache
		2- « Ne dites pas de ceux qui sont tués dans le chemin de Dieu : "Ils sont morts !" Non !... Ils sont vivants, mais vous n'en avez pas conscience. » v.154	De la Vache
		3- « [...] Elles sont un vêtement pour vous, vous êtes, pour elles, un vêtement. » v.187	De la Vache
		4-« Nous avons englouti sous vos yeux les gens de Pharaon.» v.50	De la Vache
		5- « Quant aux incrédules qui meurent dans leur incrédulité, voilà ceux sur lesquels tombe la malédiction de Dieu. » . ϕ	De la Vache
		6- « Les démons apprennent auprès d'eux les moyens de séparer le mari de son épouse mais ils ne peuvent nuire à personne, sans la permission de Dieu. » 102., V ϕ	De la Vache
		7-« ô Adam habite avec ton épouse dans le Jardin, mangez de ses fruits comme vous le voudrez, mais ne vous approchez pas de ces arbres. » V. 35	La Famille d'Imran
		8-« Celui-ci a frappé et détruit la récolte de ceux qui se sont fait tort à eux-mêmes. » V.116	Les femmes
		9-« Puissiez-vous former une communauté dont les	De la Vache

	<i>membres appellent les hommes au bien, leur ordonnent ce qui est convenable et leur interdisent ce qui est blâmable : voilà ceux qui seront heureux.» V.104</i>	
	<i>10- « N'usez pas de violence sur la terre en la corrompant. » V.60</i>	Les Femmes
	<i>11-« Ceux qui tronquent la vie présente contre la vie future combattent dans le chemin de Dieu. » [...] « Nous accordons une récompense sans limites à celui qui combat dans le chemin de Dieu, qu'il soit tué ou qu'il soit victorieux. » V.74</i>	La Table servie
	<i>12-«Celui qui tue volontairement un croyant, aura la Géhenne pour rétribution ; il y demeurera éternel. » V.93</i>	De la Vache
	<i>13- «Celui qui a tué un homme qui lui-même n'a pas tué ou qui n'a pas commis de violence sur la terre est considéré comme s'il avait tué tous les hommes. » V.32</i>	La Table servie
	<i>14- « Il en est parmi les hommes dont la parole concernant la vie de ce monde te plaît. Ils prennent Dieu à témoin du contenu de leur cœur, mais ce sont des querelleurs acharnés. » V. 204</i>	De la Vache
Le roi des oiseaux	<i>1-« Elles sont un vêtement pour vous, vous êtes pour elles un vêtement. » V.187</i>	De la Vache
	<i>2-« Ô Adam habite avec ton épouse dans le Jardin, mangez de ses fruits comme vous le voudrez mais ne vous approchez pas de ces arbres. » V.35</i>	De la Vache
	<i>3-« Dieu est la lumière des cieux et de la terre ! Sa lumière est comparable à une niche où se trouve une lampe, la lampe est dans un verre, le verre est semblable à une étoile brillante, cette lampe est allumée à un arbre béni, l'olivier qui ne provient ni de l'Orient ni de l'Occident et dont l'huile est près d'éclairer sans que le feu la touche. Lumière sur lumière ! Dieu guide vers sa lumière qui il veut. » V.35</i>	De la Lumière
	<i>4-« Ceux-là Dieu connaissait le contenu de leurs cœurs " écarte-toi d'eux ". »V.63</i>	Les Femmes
	<i>5-«Tu ne peux rien faire contre Dieu pour protéger celui que Dieu veut exciter à la révolte. » V.41</i>	La Table servie
	<i>6-« Ô vous qui croyez ! Ne prenez pas pour amis les Juifs et les Chrétiens, ils sont amis les uns des autres ;</i>	La Table servie

	<i>celui qui, parmi vous les prend pour amis est des leurs. » V.51</i>	
	<i>7-« Ceux qui croient les Juifs, les Sabéens et les Chrétiens Quiconque croit en Dieu et au dernier Jour et fait le bien n'éprouveront plus aucune crainte Et ils ne seront pas affligés. » V.69</i>	La Table servie
	<i>8-« La cohabitation avec vos femmes vous est permise, elles sont un vêtement pour vous. » V.187</i>	De la Vache
	<i>9-«Gloire à Celui qui a fait voyager de nuit son serviteur de la Mosquée à la Mosquée très éloignée dont nous avons béni l'enceinte nous avons décrété dans le Livre, à l'adresse des fils d'Israël : vous sèmerez deux fois le scandale et vous vous élèverez avec grand orgueil et ceci pour lui montrer certains de nos Signes. » V.1. V.4</i>	Le Voyage nocturne
	<i>10-« Lorsque nous voulons détruire une cité nous ordonnons à ceux qui y vivent dans l'aisance de se livrer à leurs iniquités la Parole prononcée contre elle se réalise et nous la détruisons entièrement certes elle était paisible et tranquille les richesses lui venaient en abondance de partout puis elle a méconnu les bienfaits de Dieu. Dieu a alors fait goûter à ses habitants la violence de la peur et de la faim en punition de leurs méfaits. » V.16</i>	Le Voyage nocturne
	<i>11-« Il se peut que vous avez de l'aversion pour une chose, et elle est un bien pour vous. Il se peut que vous aimiez une chose, et elle est un mal pour vous. Dieu sait et tu ne sais pas. » V. 216</i>	De la Vache
	<i>12-«Sache qu'en vérité, Dieu se place toujours entre l'homme et son cœur et nous seront rassemblés devant lui quand le jour arrivera. » V.24</i>	Le Butin
Le retour de l'éternel	<i>1-« Certains hommes disaient nous croyons en Dieu et au Jour dernier mais ils ne croyaient pas [...] bien que Dieu ne répugne pas à proposer un moucheron en parabole pour être jugé. » V.8, V.26</i>	De la Vache
	<i>2-« Ne dites pas de ceux qui sont tués dans les chemins de Dieu "Ils sont morts !" Non !...Ils sont vivants, mais vous n'en avez pas conscience.» V.154</i>	De la Vache
	<i>3-« Tu fais pénétrer la nuit dans le jour et tu fais pénétrer le jour dans la nuit ; tu fais sortir le vivant du</i>	La Famille d'Imran

	<i>mort et tu fais sortir le mort du vivant. » V.108</i>	
	<i>4-« Si tu voyais les injustes lorsqu'ils seront dans les abîmes de la mort et que les Anges, leurs mains tendues, diront dépouillez-vous de vous-mêmes vous serez rétribués aujourd'hui par le Châtiment et l'Humiliation. » V.93</i>	Les Bestiaux
	<i>5-« Et ne dites pas de ceux qui sont tués dans les chemins de Dieu Ils sont morts Ils sont vivants, mais vous n'en avez pas conscience. » V.154</i>	De la Vache
	<i>6-« Qui donc invoqueriez vous humblement et secrètement et qui serait capable de vous délivrer des ténèbres de la terre et de la mer. » V.63</i>	Les Femmes
	<i>7-« Parce qu'Il égare qui il veut. »</i>	Le Créateur
	<i>8-« Les croyants véritables » [...] « Combattent dans le chemin de Dieu et les incroyables dans le chemin de Taghout. » V.76</i>	Les Femmes
	<i>9-« Vous serez ennemis les uns des autres, vous trouverez sur la terre un séjour et une puissance pour un temps limité. » V.24</i>	Al Aâraf
	<i>10-« Dieu se place toujours entre l'homme et son cœur et nous seront rassemblés devant lui quand le Jour arrivera » V.24</i>	Le Butin
	<i>11-« Ils jurent par Dieu qu'ils sont des vôtres, alors qu'ils n'en sont pas, mais ce sont des gens qui ont peur, s'ils trouvaient un asile, des cavernes ou des souterrains, ils s'y précipiteraient en toute hâte. » V.56-57</i>	Le Repentir
	<i>12-« Car le Jour où chaque homme trouvera présent devant lui ce qu'il aura fait de bien et ce qu'il aura fait de mal, il souhaitera qu'un long intervalle le sépare de ce Jour. » V.30</i>	La Famille d'Imran
	<i>13-« S'il se trouve parmi vous vingt hommes endurants, ils en vaincraient deux cents. » V. 65</i>	Le Butin
	<i>14-« C'est au nom de la vérité que Ton Seigneur t'a fait sortir de ta demeure alors qu'une partie des croyants éprouvaient de l'aversion pour cette mesure. » V. 5</i>	Le Butin
	<i>15-« Les sourds et les muets qui ne comprennent rien. Si Dieu avait reconnu quelque bien en eux, Il aurait fait en sorte qu'ils entendent. » V. 22-23</i>	Le Butin

		16-« Que de cités nous avons détruites ! Notre rigueur s'est abattue sur elles durant le sommeil de la nuit ou le repos de la journée et lorsque Notre rigueur s'est abattue sur elles, leur seul cri d'appel a été : « oui ! Nous avons été injustes ! » » V.4-5	Le Butin
		17-«Gloire à Celui qui a fait voyager de nuit son serviteur de la Mosquée à la Mosquée très éloignée dont nous avons béni l'enceinte et ceci pour lui montrer certains de nos Signes. » V.1	Al Aâraf
		18-« Lorsque Nous voulons détruire une cité Nous ordonnons à ceux qui y vivent dans l'aisance de se livrer à leurs iniquités la Parole prononcée contre elle se réalise et Nous la détruisons entièrement elle était paisible et tranquille les richesses lui venaient en abondance de partout puis elle a méconnu les bienfaits de Dieu Dieu a alors fait goûter à ses habitants la violence de la peur et de la faim en punition de leurs méfaits. » V.16	Le Voyage nocturne
		19-« Mais ne dites pas de ceux qui sont tués dans les chemins de Dieu qu'ils sont morts, non, ils sont vivants. » V.154	De la Vache
	implicitement cité	L'éternel retour	1-« Le Jour où chaque homme trouverait présent devant lui ce qu'il aurait fait de bien et ce qu'il aurait fait de mal. Il souhaiterait alors qu'un long intervalle le sépare de ce Jour. » V.30
		2-Celui qui a tué un homme qui lui-même n'a pas tué ou qui n'a pas commis de violence sur la terre est considéré comme s'il avait tué tous les hommes. » V.32	La Table servie
		3-« Leur châtimeant ne serait pas allégé, personne ne les regarderait. » V.162	De la Vache
		4-« Il se peut que vous ayez de l'aversion pour une chose, et elle est un bien pour vous. Il se peut que vous aimiez une chose, et elle est un mal pour vous. Dieu sait et tu ne sais pas. » V. 216	De la Vache
		5-« Tous ne sont pas semblables, il existait parmi les gens du Livre une communauté droite dont les membres récitaient durant la nuit les versets de Dieu, ils se prosternaient, ils croyaient en Dieu et au Jour dernier, ils ordonnaient ce qui était convenable, ils interdisaient ce qui était blâmable, ils s'empresaient de faire le bien ; voilà ceux qui étaient au nombre des Justes. » V.113-	La Famille d'Imran

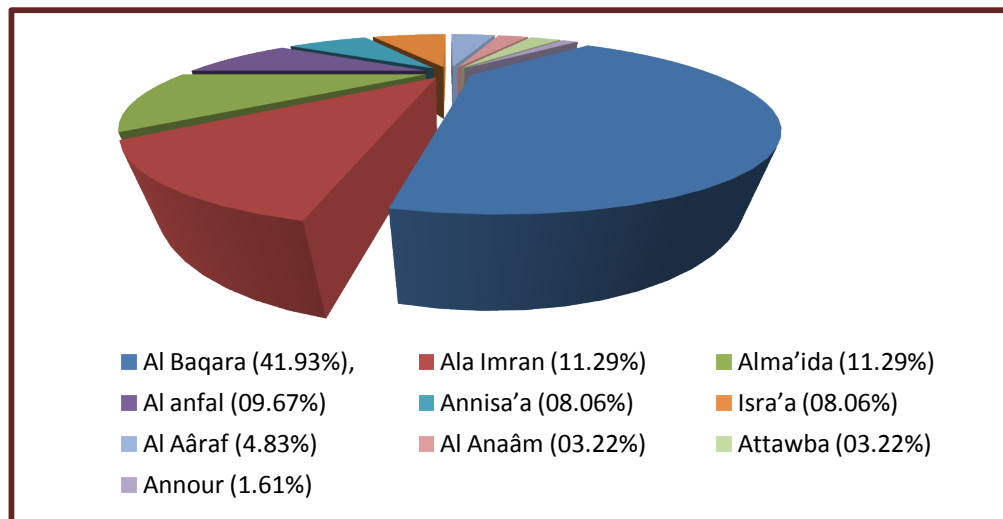
	114	
	6-« Chaque fois qu'ils rencontraient des croyants, ils lançaient : "Nous croyons ! " Mais lorsqu'ils, se retrouvaient seuls avec leurs démons, ils disaient : "Nous sommes avec vous, nous ne faisons que plaisanter". » V. 14	De la Vache
	7-« Ils se sont détournés de Dieu, et Dieu les a châtiés, O gens du Livre ! pourquoi détournez-vous le croyant de la voie de Dieu et voudriez-vous la rendre tortueuse, alors que vous êtes témoins. » V.99	La Famille d'Imran
	8- « Dieu sait et tu ne sais pas. » V. 216	De la Vache
	9- « L'Orient et l'Occident appartiennent à Dieu, Quel que soit le côté vers lequel vous vous tournez, la face de Dieu est là. » V.115	De la Vache
	10- « Défie-toi d'eux. » V.63	Les Femmes
Le roi des oiseaux	1-« Vie pour vie, œil pour œil, dent pour dent. » V45	La Table servie
	2-« Ils ressemblaient à ceux qui avaient allumé un feu. Lorsque le feu éclairait ce qui était alentour, Dieu leur retirait la lumière. Il les laissait dans les ténèbres. Eux ne voyaient rien. Sourds, muets, aveugles. Ils ne reviendraient jamais vers Dieu. » V.17-18	De la Vache
L'éternel retour	1-« « Celui qui a tué un homme qui lui-même n'a pas tué ou qui n'a pas commis de violence sur la terre est considéré comme s'il avait tué tous les hommes. »V. 32.	La Table servie

Tableau récapitulatif des versets coraniques cités dans le texte de S. Bachi

La lecture de ce tableau nous permet de relever les points suivants :

1-nous constatons que l'auteur se mouvait uniquement entre la deuxième et la neuvième sourate du Coran alors que multiples sont les sourates contenant des versets qui évoquent *le Djihad, Elqisas, la condition de la femme* et d'autres thématiques qui reviennent dans le roman. Si nous prenons par exemple le thème du *Djihad* dans le Coran nous relevons à peu près 70 versets y afférant dans différentes sourates comme (*les Abeilles, l'Araignée, le Fer, le Pèlerinage, le Discernement, etc.*). Ce constat pourrait être expliqué comme suit :

- La rédaction du roman se faisait parallèlement à la lecture du Coran : « *Je lisais le Coran et j'écrivais en même temps. Sans les versets le livre n'existe pas.* »²⁶ Si nous comparons par ailleurs le nombre de pages du roman (137 pages) à celui des neuf sourates dont il est question dans la version utilisée par Bachi, nous remarquons qu'il est quasi identique. Ce qui confirme la déclaration de l'auteur selon laquelle l'écriture du roman était parallèle à la lecture linéaire du Coran.
- Les premières sourates du Coran contiennent le plus de versets sur *le Djihad* et le combat entre les croyants et les incroyants avec 8 versets pour *Elbaqara*, 6 versets pour *Ala Imran*, 9 versets pour *Annisa'a*, 1 verset pour *Alma'ida*, 6 versets pour *Al Anfal* et 21 versets dans la sourate de *Attawba*.



Si nous comparons également le nombre de versets relatifs à la thématique dominante que contiennent les sourates convoquées dans le texte et le taux de présence de ces dernières dans le roman (voir le dessin graphique), nous pourrions dire que Bachi n'a pas lu le Coran dans son intégralité avant l'écriture du roman afin d'en relever tous les versets dont il aurait ultérieurement besoin. *Al baqara* aura eu la part du lion parce qu'elle occupe la deuxième place dans l'ordre coranique.

²⁶ Salim BACHI, « Réactions en chaînes », Radio *Alger chaîne 3*.

2-Au niveau de la troisième partie *le retour de l'éternel*, l'intertexte sacré s'intensifie en comparaison avec les deux premières parties. Cette imposante présence est due au rythme accéléré de la diégèse : *le moment de l'accomplissement de l'acte est très proche, le personnage est contraint de l'accomplir et doit se fournir de tous les versets qui servent à lui prodiguer la sérénité qu'il n'a jamais connue et le convaincre ainsi que le lecteur de cet acte jugé criminel.*

3-Nous reprochons aussi à l'auteur le seul usage de la version traduite du Livre Sacré par David Masson sans avoir recouru à la langue d'origine du Coran. La consultation de la version originelle du Coran devrait lui permettre d'éviter une erreur telle que : [ô Adam habite avec ton épouse dans le Jardin, mangez de ses fruits comme vous le voudrez mais ne vous approchez pas de ces arbres (...)].²⁷il s'agit uniquement d'un seul arbre interdit à Adam et Ève et non pas deux arbres auxquels sont comparés les tours jumelles : (*les tours jumelles figuraient dans son esprit les deux arbres défendus*).²⁸

Ce genre d'erreur pourrait altérer l'image de l'auteur abstrait, chez le lecteur, qui a tendance à la faire concorder avec son moi médiatique.

En somme, nous disons que ce dialogue entre le Texte Sacré et le texte littéraire qui se manifeste sous forme d'une intertextualité indéniable vient pour :

- postuler un lecteur musulman ou tout au moins ayant une connaissance du Coran pour qu'il puisse cerner les versets implicites du discours du narrateur.
- Renouer avec l'ancienne tradition littéraire en créant un personnage qui met en scène un dialogue entre la parole humaine et la parole divine sous forme de conflits et de dilemmes intérieurs : « *C'est surtout la tentation romanesque. Un islamiste convaincu ne me laissait plus de marge. Il peinait à exister en tant que personnage. J'avais besoin d'un être humain pour écrire un roman et non d'un robot programmé pour la destruction totale.*»²⁹
- Créer un pont entre la culture religieuse et la culture littéraire et amener le lecteur à se promener dans des territoires culturels différents : « *L'homme ne*

²⁷ « *وقلنا يا ادم اسكن أنت وزوجك الجنة وكلا منها رغدا حيث شئتما ولا تقربا هذه الشجرة فتكونا من الظالمين* »

²⁸ Salim BACHI, *Tuez-les tous !*, p.69.

²⁹ Salim BACHI, « Je suis un romancier pas un témoin », [http// : www.babelmed.net](http://www.babelmed.net)

possède pas de territoire intérieur souverain, il est entièrement et toujours sur une frontière. »³⁰

- Servir d'arguments, d'une part, à *La Qaïda* qui utilise des versets coraniques pour justifier l'attentat du 11 septembre aux Kamikazes ; d'autre part, pour incriminer le même acte du point de vue de l'auteur à travers la voix du père spectre et du personnage principal qui discutaient du sens des versets coraniques tout au long du texte.
- Mettre en concordance *l'être* et le *paraître* de l'auteur, c'est-à-dire faire correspondre l'image de soi que l'auteur voulait construire chez son lecteur en dehors du texte romanesque avec celle qui existe à l'intérieur du texte -bien qu'il ait échoué d'une certaine manière en tombant dans le piège de la version traduite du Coran.

3.1.5.2. Le jeu d'allusion

« Un énoncé est tourné non seulement vers son objet mais aussi vers le discours d'autrui portant sur cet objet. La plus légère allusion à l'énoncé d'autrui donne à la parole un tour dialogique que nul thème constitué purement par l'objet ne saurait lui donner. »³¹

Comme l'a fort bien montré Bakhtine, des petites unités textuelles peuvent porter en elles les traces d'une autre conscience, une autre voix que seule l'intelligence du lecteur sera en mesure de dévoiler, et de démasquer l'allusion en filigrane -que Genette définit ainsi : « [L'allusion est] 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. »³²

Contrairement à la citation qui s'impose par la présence perceptible d'un autre texte, l'allusion joue sur l'absence et atteste d'un certain génie de la part de l'auteur et du lecteur comme l'affirment certains théoriciens tels que Nathalie Piégeay-Gros :

« Parce qu'elle n'est ni littérale, ni explicite, [l'allusion] peut sembler plus discrète et plus subtile. Ainsi, pour Charles Nodier, "une citation proprement dite n'est jamais que la preuve d'une érudition facile et commune ; mais une belle allusion est quelquefois le sceau du génie" (*Questions de littérature légale, Crapelet, 1828*). C'est qu'elle sollicite différemment la mémoire et l'intelligence du lecteur et ne rompt pas la continuité du texte... [...] L'allusion

³⁰ Todorov, Tzvetan, Mikhaïl BAKHTINE : le principe dialogique, Edition Seuil, Paris, 1981, p.148.

³¹ Mikhaïl BAKHTINE, *Esthétique de la création verbale*, [traduit du russe par Alfreda AUCOUTURIER, préface de Tzvetan TODOROV], Éditions Gallimard/nrf, Paris, 1984, p.302.

³² Gérard GENETTE, *Palimpseste*, notes de lecture.

littéraire suppose en effet que le lecteur va comprendre à mots couverts ce que l'auteur veut lui faire entendre sans le lui dire autrement. Lorsqu'elle repose sur un jeu³³ de mots, elle apparaît d'emblée comme un élément ludique, une sorte de clin d'œil amusé adressé au lecteur. »³⁴

Pour notre part, nous sommes arrivée en relisant maintes fois le roman et en nous interrogeant sur les miroitements de chaque mot à discerner certaines allusions de natures différentes :

- ✓ « *Et maintenant il marchait dans les rues de Portland, séparé à jamais de cette femme qui n'était pas son épouse, mais y rassemblait remarquablement. C'était pour cela qu'il l'avait repérée dans la boîte. Son Inconscient. Encore une invention de Juif.* »³⁵

L'inconscient est une notion développée par Sigmund Freud, un allemand juif auteur de la psychanalyse fondée essentiellement sur l'étude de l'inconscient.

- ✓ « *L'automne, c'était plus romantique, l'automne, les feuilles tombaient dans l'oubli, ou la Géhenne, ou le shéol, enfin elles tombaient dans le noir de la nuit comme dans la cuvette des chiottes.* »³⁶

Ce passage met en relation deux traditions religieuses, l'une est grecque par l'emploi du mot *Géhenne* traduit de l'hébreu *Gé Hinnom* (*la vallée de Hinnom*) : l'endroit où les méchants sont jugés -le mot symbolise aussi la destruction complète résultant d'un jugement défavorable de Dieu. L'autre hébraïque par l'usage du terme *le shéol* qui désigne la tombe commune de toute l'humanité -un endroit détesté que les historiens situent dans les environs de Jérusalem.

- ✓ « [...] *Et il dérivait sous le soleil blanc cassé, marchant lentement pour ne pas perdre toute son eau comme un chamelier, un Bédouin, sur la route de l'exil, traversant le désert en direction de Médine, mais, il n'avait pas les mêmes intentions [...].* »³⁷

³³ Le verbe jouer qui accompagne généralement la notion d'allusion est relatif à l'origine étymologique du mot dérivé du latin *ad* ("vers") et de *ludere* ("jouer") soit *allusio* : "jeu verbal".

³⁴ Nathalie PIEGAY-GROS, *Introduction à l'intertextualité*, éd. Dunod, Paris, 1996, p.52.

³⁵ Salim BACHI, *Tuez-les tous !*, p.36.

³⁶ *Ibid.*, p.37.

³⁷ *Ibid.*, p.58.

L'auteur fait allusion à la Hidjra du Messager d'Allah que la Paix soit sur lui.

- ✓ « Il dévalait les collines en direction de Kandahar, Sodome et Gomorrhe tout à la fois, ville où il défilerait sans jamais voir le visage d'une femme, [...], un monde sans femmes, une autre saloperie qui convenait à la disposition même de son âme et ne répondait pourtant à aucune exigence de la foi puisque dans le Coran, qu'il lisait et relisait toutes les nuits [...] il n'était nulle part fait mention que les hommes devaient vivre dans un monde d'hommes et de brebis ou de chammelles. »³⁸

Allusion au régime taliban en Afghanistan.

- ✓ « A présent, elle (la mort) venait à lui sous la forme de quatre flics descendus d'une voiture pendant que le jour se levait rouge dans le ciel. »³⁹

Allusion aux quatre cavaliers de l'Apocalypse.

- ✓ « La violence, la faim, ils la connaissaient, mais la peur, ils allaient la goûter demain, demain ils entreraient avec lui dans le royaume des damnés de la terre, ils subiraient à leur tour la peur des bombardements. »⁴⁰

Cette expression est une allusion aussi à un poème intitulé *L'Internationale* composé par Eugène Potier en 1871 et mise en musique en 1884 par l'ouvrier lillois Pierre Degeyter. *L'Internationale* devient à partir de 1900 l'hymne des révolutionnaires du monde entier.⁴¹

3.1.5.3. La référence

Contrairement à l'allusion, la référence est d'ordre explicite, elle renvoie le lecteur, à partir d'indications comme le *titre*, le *nom d'un personnage*, un *fait remarquable*, etc. au texte visé.

Genette n'ayant pas intégré la référence dans sa typologie, pour l'étudier nous avons eu recours à la définition donnée par Tiphaine Samoyault : « La référence 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. »⁴²

³⁸ *Ibid.*, p.61.

³⁹ *Ibid.*, p.108.

⁴⁰ *Ibid.*, p.89.

⁴¹ Voir l'annexe pour le texte intégral du poème.

⁴² Tiphaine SAMOYAUULT, *L'intertextualité. Mémoire de la littérature*, Armand Colin, Paris, 2005, p.35.

Dans *Tuez-les tous !*, la référence, est repérable à maints endroits.

a). La référence au texte religieux

LA REFERENCE	COMMENTAIRE
<p>1-Les quatre cavaliers du nouveau testament</p> <p>« Et on allait danser, draguer, lever des putes quand le monde autour de soi n'était que chaos et apocalypse. Ils comprendraient demain. Ils joueraient de l'Apocalypse. »⁴³</p>	<p>Nous remarquons que le mot <i>apocalypse</i> est doublement cité dans ce passage, mais, avec une minuscule pour le premier qui selon le Micro Robert signifie <i>la fin du monde</i>, qui évoque la fin du monde et une majuscule pour le second pour renvoyer le lecteur au sixième chapitre du nouveau testament intitulé <i>Apocalypse</i> qui raconte l'histoire de quatre cavaliers dont la chevauché inaugure le commencement de la fin du monde. Ce « mythe religieux » a été réactualisé, par la littérature, le cinéma et même la musique. Dans notre roman, il est présent sous les trois formes.</p>
<p>1-Le culte du veau d'or :</p> <ul style="list-style-type: none"> - « Un abîme. Ouvert sous les pieds des adorateurs du veau d'or noir. » p.21. - « Des adorateurs du veau d'or noir ou vert. » p.56. - « En dépit de ses millions de billets verts et de sa naissance parmi les adorateurs du veau d'or noir. » p.122. 	<p>Cette expression a une triple référence et renvoie le lecteur en premier lieu au veau d'or cité dans la Bible⁴⁴ (qui diffère de celui dont parlait le Coran⁴⁵ car le veau sculpté par le Samari n'était pas en or). La parabole raconte que le peuple Juif lassé d'attendre Moïse pendant les quarante jours de recueillement, a célébré un nouveau dieu qu'ils avaient fabriqué de leurs mains en faisant fondre leurs bijoux d'or pour les verser dans un moule en forme de veau fait par Aaron leur second chef. De nos jours, « le Veau d'or est donc associé pour l'éternité à la soif de pouvoir, à la jouissance immédiate de biens matériels, à l'opulence et à la puissance de l'argent. Il est la manifestation de la vénération de l'or, c'est-à-dire la passion d'une richesse qui pervertit les âmes et les cœurs. Il symbolise également la tentation toujours présente et toujours renouvelée d'élever l'or et l'argent au rang de divinité - mais de divinité maléfique. »⁴⁶ En second lieu, l'or noir est la deuxième acception du pétrole comme il désigne la traite des africains noirs⁴⁷ ; alors que l'or vert désigne les billets verts : le Dollar américain. Le but visé par cette référence est de mettre sur le même pied</p>

⁴³ Salim BACHI, *Tuez-les tous !*, p.20.

⁴⁴« Aaron leur dit : Ôtez les anneaux d'or qui sont aux oreilles de vos femmes, de vos fils et de vos filles, et apportez-les-moi. Et tous ôtèrent les anneaux d'or qui étaient à leurs oreilles, et ils les apportèrent à Aaron. Il les reçut de leurs mains, jeta l'or dans un moule, et fit un veau en métal fondu. » (Exode 32)

⁴⁵« Ils répondirent : "Nous n'avons pas manqué de nous-mêmes à l'engagement pris envers toi ; mais nous avons été contraints de transporter des charges de parures appartenant à ce peuple : nous les avons jetées ; c'est ainsi que le Samari les a lancées, (88) puis, il a fait sortir pour eux un veau : un corps mugissant". Ils dirent alors : "voici votre dieu et le dieu de Moïse! Il a donc oublié!" (89) Ne voyaient-ils pas que ce veau ne leur répondait pas et qu'il ne pouvait ni leur nuire, ni leur être utile? (90) Aaron leur avait dit auparavant : "O mon peuple! Ceci n'est pour vous qu'une tentation. Votre Seigneur est, en vérité, le Miséricordieux. Suivez-moi donc et obéissez à mon ordre », Sourate xx (TAHA.) Versets 88-93.

⁴⁶<http://pagesperso-orange.fr/aline.dediequez/mariali/picrochole/veaux/veau.htm>

⁴⁷ *L'or noir* est un documentaire réalisé par Patrice ROTURIER qui parle de la traite des Noirs en Amérique au XVIII^{ème} siècle.

	d'égalité les Saoudiens représentés par le grand chef de l'Organisation « le Saoudien », les Juifs et les Américains.
<p>2-La bataille d'Ohod :</p> <p>- « [...] Il étouffait comme dans les montagnes afghanes, puis à Kandahar où n'étaient plus que ruines, Sodome ou Gomorrhe; ou Gonorrhée, et lui riait, et Khalid lui racontait qu'ici la grande bataille contre Satan-Iblis avait été menée par des hommes guidés par les anges comme à Ohod lorsque le Prophète avait échangé deux dents et quelques blessures à la face contre une éclatante victoire du ciel. » p.115.</p>	<p>-La bataille d'Ohod a eu lieu au commencement de 625. Les Koraïchites au nombre de trois mille étaient quatre fois plus forts que les Musulmans. La bataille fut perdue par suite de la désobéissance d'un groupe d'archers qui abandonnèrent le poste que le Prophète leur avait assigné.</p> <p>La bataille d'Ohod est interpellée dans le texte pour éclaircir la pensée des membres de l'Organisation qui veulent revivre l'époque des débuts de l'Islam en comparant leurs guerres menées contre l'Union Soviétique aux expéditions musulmanes où les anges avaient participé à la victoire. Cette comparaison joue aussi le rôle d'un argument fourni par Khalid pour convaincre Seyf El Islam qu'ils sont sur la bonne voie et que leur victoire est signe évident et clair.</p> <p>Mais, malheureusement l'auteur est tombé encore une fois dans l'erreur : l'éclatante victoire des musulmans était à Badr et non pas à Ohod.</p>
<p>3-L'expédition de Khalid Ibn El Walid chez les Djozaïma :</p> <p>- « Il répliqua cherchant à retenir son regard : Et ton Saoudien s'en lava les mains comme le Prophète après l'expédition de Khalid chez les Djozaïma. Khalid qui massacra les Juifs les uns après les autres, innocents et coupables, n'épargnant personne pour une parole de travers, une salutation dans la mauvaise langue-croyance. » p.25.</p>	<p>Khalid le personnage de Bachi est à l'image de Khalid Ibn Elwalid par tout d'abord son nom, son statut comme un grand officier dans l'armée, son idée qui consiste à « détourner plusieurs avions de ligne et de les précipiter sur des cibles choisies pour tuer le plus de Juifs et de Chrétiens. »⁴⁸ - comme l'expédition de Djozaïma.</p> <p>Par un jeu de comparaison l'auteur établit une mise en équivalence entre le Saoudien et le Prophète. Une équivalence au service de la construction du portrait de ce personnage représentant de l'esprit fanatique de <i>La Qaïda</i>.</p>

b). La référence littéraire

La référence aux textes littéraires est inévitable chez Bachi. Elle se justifie, tout d'abord, par ses grandes lectures des grands écrivains tel que Shakespeare, Joyce, Kateb Yacine etc. ses notes de lecture participent à la construction du personnage comme *Seyf* et son père.

⁴⁸ Salim BACHI, *Tuez-les tous !*, p.118.

LA REFERENCE	COMMENTAIRE
<p>1-Hamlet :</p> <ul style="list-style-type: none"> - « <i>Et la main devait être sûre, implacable. Et la tête froide, un crâne Hamlet, un crâne excellent, ma foi, comme le caméléon, il mangeait de l'air et était gavé de promesses.</i> » p.23. - « <i>Il s'était trouvé une patrie dans cette femme de hasard qui ne savait pas voir son amour pour elle, qui n'écoutait que les siens comme Ophélie un peu trop Polonius.</i> » p.35. - « <i>Dieu, face au ciel et aux ténèbres, il l'aimait comme Hamlet Ophélie plein de folie et de fureur; il l'aimait et l'ayant perdue avec son âme [...].</i> » p.36. - « <i>[...] Mais Dieu qui n'était pas Shakespeare, n'aimait pas les mises en abîme bien que parfois il en doutât se souvenant de son père : le spectre dans une geôle en enfer l'avait mis en garde et l'avait damné en même temps- oui il était à présent hors sa sphère, un crâne, excellent, un crane pauvre Yorick et il riait dans la caverne.</i> » p.124. - « <i>[...] Il était hors de sa sphère, comme Hamlet hors de celle des hommes, oui il avait beaucoup lu, mais les livres ne ressemblent pas aux hommes, il avait lu Hamlet en anglais quand son père, l'avocat des pauvres, tenait à parfaire son éducation.</i> » p.119. 	<p>Comme nous l'avons déjà cité auparavant, l'œuvre de Shakespeare <i>Hamlet</i> est explicitement référencée par Bachi à la fin du roman. Cette référence est due à l'influence du romancier par des écrivains de renommée mondiale et se manifeste sous forme de comparaisons entre le personnage de Seyf El Islam et des personnages de la célèbre pièce. Hamlet, Ophélie, et le crâne Yorick.</p> <p>Ces trois figures entretiennent des rapports symboliques avec le personnage principal :</p> <p>Seyf El Islam partage avec Hamlet plusieurs traits : ils sont tous les deux princes (le premier est l'Émir de la mort, l'autre est le fils d'un roi), ils parlaient tous les deux aux spectres de leurs pères, les pères se ressemblent⁴⁹, ils représentent la loi et le bon esprit : le premier est l'avocat des pauvres qui se charge de donner les bons conseils à son fils, l'autre est l'homme le plus apprécié, c'est le conseiller du royaume. Seyf El Islam et Hamlet sont tous les deux attachés à un amour interdit.</p> <p>Le personnage bachien est comparé indirectement au crâne Yorick (camarade de plaisanterie de Hamlet) pour montrer la multiplicité des voix intérieures en permanent dilemme.</p>
<p>2-Les damnés de la terre :</p> <ul style="list-style-type: none"> - « <i>Un pays pauvre où pour survivre on se vendait. Et leurs femmes devenaient des putes, dans tout le monde arabe, chez tous les damnés de la terre.</i> » p.18. - « <i>La violence, la faim, ils la connaissaient, mais la peur, ils allaient la goûter demain, demain ils entreraient avec lui dans le</i> 	<p>Il s'agit d'une double référence.</p> <p>À la page 18, <i>les damnés de la terre</i> renvoie à l'œuvre de Taha Hussein, un recueil de 11 nouvelles qui traite la question de la pauvreté dans les pays arabes et les conditions humaines très difficiles qui obligent les gens à se vendre pour vivre.</p> <p>Quant à la page 89, <i>les Damnés de la Terre</i> réfère au célèbre livre de Frantz Fanon, publié aux Éditions</p>

⁴⁹ « [...] Elle avait déjà commencé avec l'Avocat des pauvres, père- Polonius, les lui coupant, comme toutes les femmes de son pays en élevant leurs fils dans le culte de la force et la virilité. », Salim BACHI, *Tuez-les tous!*, p.82.

<p><i>royaume des damnés de la terre, ils subiraient à leur tour la peur des bombardements.</i> » p.89.</p>	<p>Maspero en 1961. Ce livre expose les conditions des colonisés et leur traumatisme social pendant la période coloniale comme il traite aussi la question des failles dans l'exercice du pouvoir après l'indépendance en Afrique :</p> <p style="text-align: center;"><i>[...] Car ce n'est pas d'abord leur violence, c'est la nôtre, retournée, qui grandit et les déchire [...].</i>⁵⁰</p> <p>Cet extrait cité par Jean-Paul Sartre dans la préface du livre est un hypotexte transformé par Salim Bachi en hypertexte référencié.</p> <p>Les deux références fonctionnent dans le texte comme témoignage historique sur la situation des pays colonisés, et argument justifiant les événements du 11 septembre 2001.</p>
---	--

c). La référence à l'Histoire

LA REFERENCE	COMMENTAIRE
<p>1-L'extermination des Juifs par Hitler :</p> <ul style="list-style-type: none"> - « <i>Il avait lu et regardé toutes ces images de corps décharnés s'entassant sur des corps décharnés comme des pantins obscènes. C'étaient des Juifs, lui dit Khalid, seulement des Juifs. Et Hitler un grand homme.</i> » p.48. - « <i>Et il était ainsi à son tour, un homme parmi les hommes victimes de la bombe, Hiroshima mon amour, Aushwitz mon amour, brulés irradiés, immenses plaies vivantes dont il ne restait plus rien, ni paupières, ni nez, ni lèvres [...].</i> » p.49. 	<p>Pendant la 2^{ème} guerre mondiale, le régime nazi a créé des camps d'extermination de la population juive, lors de la conférence de Wannsee le 20 janvier 1942 dans le but de mettre fin à la question des Juifs. Auswitch était le plus grand de ces camps.</p>

⁵⁰Jean-Paul SARTRE, Extraits de la *Préface aux Damnés de la terre*, de Frantz FANON, Paris, Éditions Maspero, 1961.

<p>2-la découverte de l'Amérique :</p> <p>« <i>Il loua une voiture et traversa l'Andalousie, passa par Séville et rejoignit Cadix où il séjourna pendant dix jours de son ancienne vie, dix jours merveilleux dans cette ville qui avançait dans la mer et d'où était parti Christophe Colomb pour découvrir le nouveau monde cette saloperie, cette nouvelle saloperie.</i> » p.55.</p>	<p>D'après les historiens, c'est depuis le port de Palos de la ville de Cadix que Christophe Colomb a fait sa première expédition à la découverte du Nouveau Monde (l'Amérique) en 1492.</p>
<p>3-La chute de Grenade :</p> <p>« [...] <i>Et il se dirigeait en bateau vers le petit village blanc de Puerto Santa Maria, dérivait sous le soleil pendant que les trois caravelles s'apprêtaient à signer la fin de leur civilisation : Grenade tombait aux mains des mêmes rois qui avaient armé les navires du Génois et permettaient à l'Occident de s'étendre au-delà des mers, de conquérir et d'inventer un nouveau monde.</i> » p.106.</p>	<p>Il s'agit d'une double référence :</p> <ul style="list-style-type: none"> - Les trois caravelles désignent les trois navires utilisés par Christophe Colomb (<i>La Pinta, La Nina et La Santa Maria</i>) pour son premier voyage. Les caravelles sont des navires fabriqués par les Portugais, différents des caraques arabes dont l'usage était fréquent à l'époque -ce qui témoigne de la fin de la civilisation musulmane. - La chute de Grenade entre les mains de la reine Isabelle de Castille et le roi Ferdinand d'Aragon en 1494. Ces mêmes rois ont pris à leur compte les projets d'un marin d'origine génoise Christophe Colomb.
<p>4-la mort du Prophète :</p> <p>« <i>Ils s'aveuglent mon fils, on ne revient jamais à la pureté originelle, elle n'a jamais existé. Et sur son corps même, le corps saint du Prophète, ils se disputaient déjà pour savoir qui prendrait sa succession. Il n'y eu jamais de pureté.</i> » p.62.</p>	<p>A travers la voix du père spectre qui représente la génération anti-radicaliste, l'auteur fournit une argumentation tirée de l'histoire musulmane pour contrarier les idées de pureté attribuées à nos ancêtres suite à une falsification de l'histoire « <i>c'est la construction d'une histoire falsifiée, depuis les origines, pour servir les intérêts de quelques-uns.</i> »⁵¹</p>

d). La référence mythologique

L'Amérique est comparée à *Nemrod* le roi chasseur qui s'est révolté contre le Créateur ; les deux tours les plus orgueilleuses de l'Amérique à la *Tour de Babel* (la porte de Dieu en hébreu) qui symbolise le pouvoir absolu. Ces deux tours seront détruites par *Seyf el Islam* comme Dieu avait anéanti la *Tour de Babel*.

⁵¹ Entretien avec Salim BACHI, « Je suis un romancier pas un témoin », http://www.babelmed.net/Pais/M%C3%A9diterran%C3%A9e/Litt%C3%A9rature/salim_bachi.php?c=2462&m=319&l=fr

« [...] je voulais travailler comme les artistes de la Renaissance. Je voulais réinventer une perspective romanesque qui manquait à la littérature de témoignage des années 90. Le référent mythologique y tient donc une place essentielle. »⁵²

LA REFERENCE	LE RESUME DE L'HISTOIRE
<p>1-Le mythe de Babel :</p> <p>« Tout le monde les regarderait briser les deux tours [...]. Et il exultait à cette seule idée en marchant dans la rue, en pensant à la tour de Babel dont la chute dispersa les nations, les langues et éleva les hommes contre les hommes. » p.34.</p>	<p>Selon la tradition judéo-chrétienne, Nemrod, le « roi-chasseur » régnant sur les descendants de Noé, eut l'idée de construire à Babel (Babylone) une tour assez haute pour que son sommet atteigne le ciel (le trône de Dieu). Mais Dieu fit échec à cette entreprise en introduisant la « confusion » (la diversité) des langues. En somme, le mythe de la Tour de Babel met en scène des hommes qui essayent, non seulement d'assouvir leur désir de gloire et de puissance, mais qui, surtout, essayent pathétiquement de se transcender, alors même qu'il leur est impossible de se détacher de leur essence : ils ne sont que des hommes, pas des dieux. Pour cette audace, Dieu les punit en les « confondant » à travers leur moyen d'expression : la langue. En multipliant les langues, Dieu divise les hommes et annihile chez eux toute ambition de dépassement.⁵³</p> <p>la référence à la Tour de Babel met en relation l'orgueilleuse tour américaine World Trade Center qui détient le monopôle de l'économie mondiale et rassemble les Juifs et les Chrétiens contre le monde musulman. Par le fait de briser les tours pour disperser les Juifs et les Chrétiens Seyf se prend pour Dieu.</p>

e). la référence politique

Au niveau de la page 93, l'auteur conjugue une référence tirée de la réalité politique américaine *l'Éléphant*⁵⁴ à une image symbolique relevant de la nature.

⁵² *Ibid.*

⁵³ http://membres.lycos.fr/gre21/hm_babel.htm#0

⁵⁴ Il est à remarquer que le mot *Éléphant* est précédé d'un article défini *le* et commence par une majuscule qui sert à indiquer le sens particulier d'un mot, ce qui affirme son appartenance au réel contrairement au mot *abeille* cité comme un nom commun indéfini.

LA REFERENCE	COMMENTAIRE
<p>1-L'Éléphant et l'abeille :</p> <p>- « Certes au début, ils subiraient la colère de l'Éléphant agacé par une abeille mais celle-ci conforterait leur combat, tant elle exacerberait la violence du puissant animal. » p.93.</p>	<p>L'éléphant est le symbole du Parti républicain aux États-Unis, responsable de la déclaration de guerre contre l'Afghanistan le 07 octobre 2001 suite aux explosions du 11 septembre 2001. Quant à l'abeille (symbole du travail intelligent, de l'ordre et de la dynamique) elle renvoie à l'Organisation radicale qui par son bourdonnement et ses piques parvient à pousser l'Amérique au combat⁵⁵.</p>

3.2. Dialogue des formes artistiques : *de la culture littéraire à la culture des masses*

Aux côtés de l'intertextualité évidente dans tout le roman de Bachi, une autre forme de dialogisme s'instaure entre la parole humaine, dans son état textuel, et la culture de masse. L'auteur marque dans son texte un déplacement du pôle culturel littéraire vers un autre pôle culturel de masse. La présence de l'audiovisuel dans le texte (*cinéma, musique, photographie, infos de l'actualité*) s'inscrit, tout d'abord, dans la lignée des exigences narratives dictées par la vraisemblance du roman qui se tisse autour d'un fait réel : *les attentats du 11 septembre 2001*. Ensuite, dans une optique de subversion du code de l'écriture réaliste, « je voulais en quelque sorte m'attaquer à la littérature réaliste telle qu'elle se conçoit en France actuellement et telle qu'elle est lue dans nos littératures »⁵⁶ affirme Salim Bachi.

En effet, ce paradoxe apparent pourrait être expliqué et justifié : la présence des formes audiovisuelles dans un roman qui se tisse autour d'un fait réel et se construit sur les pensées de l'un de ses kamikazes est tout à fait légitime car c'est une nécessité narrative exigée par la vraisemblance pour convaincre le lecteur du portrait attribué au personnage, ainsi que des raisons puisées d'événements réels qui ont poussé ce personnage à commettre le massacre : *ce qui met bien en valeur l'action persuasive de la vraisemblance qui consiste non pas à démontrer mais à convaincre*⁵⁷ et pour y arriver,

⁵⁵ Nous nous appuyons pour cette explication sur l'extrait suivant de la page 105 : « Et que peut un moucheron contre un éléphant ? l'agacer un peu, le distraire, provoquer sa colère, pour hâter son retour, divinisant jusqu'à l'Amérique, l'autre patrie de Dieu, pour qu'ils entrent ensemble dans la plus noire fureur. »

⁵⁶ Http : //www.babelmed.net

⁵⁷ Chaïm PERELMAN, Lucie OLBRECHTS-TYTECA, *Traité de l'argumentation. La nouvelle rhétorique*, Éd. Université Libre de Bruxelles, coll. « UB lire Fondamentaux », 2008, p.01.

l'inventio aristotélien (*éthos, pathos, logos*) sera mis en manœuvre. En revanche, les mêmes références, les mêmes allusions renvoyant le lecteur à la culture de masse seront jouées au profit de la subversion des rituels de l'écriture réaliste traditionnelle fondée sur la peinture fidèle de la réalité sans recourir au mélange des codes culturels.

3.2.1. *Le cinéma*

L'œuvre de Salim Bachi est traversée par une importante présence du septième art. Le titre du roman lui-même nous renvoie au célèbre film américain *The last samouraï. Kill them all* a été prononcé par le ministre japonais dans la bataille sanglante menée contre les samouraïs japonais. Ce film a été réalisé par Edward Zwick et sorti au cinéma le 14 janvier 2004. Quant au roman, il s'ouvre déjà sur un décor emprunté au cinéma pour attribuer au personnage le rôle d'un acteur dans un «*un appartement en carton-pâte, un décor de cinéma, avec un lit, des tables et des tableaux sur les murs*»⁵⁸.

Le choix du cinéma américain par l'auteur se justifie à notre avis par les raisons suivantes:

1. la première est relative au lecteur qui fait certainement partie du large public dont jouit le cinéma américain. Ce dernier détient en effet le monopole du septième art par le grand nombre de films produits et projetés dans les salles ainsi que sur les téléviseurs à travers le monde entier. Pour le lecteur, il est par conséquent facile de s'imaginer *ce décor de cinéma* dont parlait l'auteur à l'ouverture du roman –décor somme toute stéréotypé et monotone.
2. La deuxième raison est liée à l'histoire dont les événements se déroulent en Amérique dont le cinéma constitue un élément incontournable et sert d'illustration et de témoignage sur l'atrocité et la cruauté de l'Occident qui mérite toute la haine et la rancune de *Seyf El Islam*.

«[...] Et il se perdait à présent dans une salle obscure condamné à jouer, dans un mauvais film, une scène d'horreur : précipiter un avion sur une des tours les plus orgueilleuses du cinéma américain ; ils avaient aussi souhaité lancer leur bombes volantes sur Hollywood, mais avaient écarté la possibilité de mettre en scène un plus mauvais film encore, [...], et il riait dans la caverne et Khalid lui parlait de sa superproduction hollywoodienne et le Saoudien, un homme fin qui avait vu beaucoup de films américains, se mit à rire et écarta cette dernière partie du plan. »⁵⁹

⁵⁸ Salim Bachi, *Tuez-les tous !*, p.67.

⁵⁹ *Ibid.*, p.124.

Les titres des films cités dans le roman fonctionnent en tant qu'intertextes établissant un dialogue entre la culture littéraire et la culture de masse. Ces intertextes servent de pont entre *l'histoire racontée* dans le roman et *l'histoire regardée*. Notons que ces films remontent aux années quarante et s'inscrivent dans la lignée des films noirs ; ce qui exige de la part du lecteur postulé une réactivation de sa mémoire afin de créer une nouvelle histoire interculturelle qui l'incite à imaginer les détails selon ses connaissances cinématographiques.

- *Hiroshima mon amour*⁶⁰ (film franco-japonais d'Alain Resnais, 1959).

«*Et il était ainsi, à son tour, un homme parmi les hommes victimes de la bombe, Hiroshima mon amour, un sale titre de film vu dans une salle obscure à Paris quand il se syphilisait, et s'apprêtait à devenir l'un des leurs en épousant l'une des leurs. Hiroshima mon amour, Auschwitz mon amour, brûlés, irradiés, immenses plaies vivantes dont il ne restait plus rien, ni paupières, ni nez, ni lèvres et qui mouraient dans d'atroces souffrances pendant que des équipes médicales américaines - mais ce ne sont pas des nazis, eux, non, ce ne sont pas des nazis - étudiaient les conséquences de l'invention qui mit fin à la guerre et que le monde entier célébra comme une grande avancée, une grande victoire de la science sur la barbarie.*»⁶¹

- *Casablanca*
- *Le Faucon Maltais*
- *Le Grand Sommeil*

«*[...] comme s'ils eussent tous joué dans un mauvais film Casablanca Faucon Maltais Grand Sommeil ou pire encore Hiroshima mon amour.*»⁶²

Mis à part, ces trois films explicitement cités dans le texte, l'auteur fait allusion à trois autres films :

- *Apocalypse Now*, ce film est dissimulé dans l'épigraphe qui décrit une scène d'après le lancement d'une bombe de napalm :

«*Je relevai la tête. L'horizon était barré par un banc de nuages noirs et cette eau, qui comme un chemin tranquille mène aux confins de la terre, coulait sous un ciel chargé, semblait mener vers le cœur même d'infinies ténèbres.*»⁶³

⁶⁰ Voir annexe pour la fiche technique du film.

⁶¹ Salim Bachi, *Tuez-les tous !*, p.49.

⁶² *Ibid.*, p.124.

⁶³ *Ibid.*, p.09.

Il s'agit d'une adaptation du roman de Joseph Conrad *Au cœur des ténèbres*, réalisé par Francis Ford Coppola en 1979. Ce film est une représentation des massacres furieux et atroces commis par l'armée américaine pendant la guerre de Vietnam.

- *Les Oiseaux*, c'est le célèbre film d'Alfred Hitchcock réalisé en 1963, il raconte l'histoire d'une ville attaquée par d'étranges oiseaux sauvages.

« [...] Alors elle l'interrompt pour lui annoncer qu'elle aimait les oiseaux, comme dans les films, ajouta-t-elle, espiègle. Il ne comprit pas puis il se souvint, oui, comme dans le film, finit-il par répondre, mais ils n'étaient pas effrayants, ils ne voulaient de mal à personne ces oiseaux-là, ils étaient pacifiques. »⁶⁴

- *L'Émigré*, un film égyptien de Yousef Chahine, le seul représentant du cinéma arabe dans le roman de Bachi : « Il l'aimait pourtant. Il l'adorait. Ils vivaient ensemble dans un minuscule studio et il croyait avoir trouvé un lieu et un feu, mais elle l'éteignit et il accepta. »⁶⁵

Ce choix de films anciens, chefs-d'œuvre cinématographiques s'il en est, par Bachi n'est pas aussi anodin qu'il le paraît. Certes comme nous l'avons déjà évoqué plus haut, il est en relation étroite avec la thématique développée et l'idéologie véhiculée par le texte, mais aussi, l'auteur vise d'une part la construction (chez son lecteur) d'une image de soi digne d'estime et d'admiration par une culture filmographique moderne et ancienne avérée. Ce qui correspondrait au désir de l'auteur d'éblouir et les lecteurs de sa génération jeune et les lecteurs d'une génération plus âgée valorisant tout ce qui est ancien et classique. D'autre part, attribuer au personnage principal une argumentation suffisante qui repose sur « [...] la culture de masse qui apparaît comme un mouvement de large diffusion des valeurs »⁶⁶, pour convaincre le lecteur de la légitimité de l'acte du 11 septembre qu'il va commettre en réponse à la violence américaine vis-à-vis des autres nations.

3.2.2. La musique

À l'instar du cinéma, la musique occupe un espace dans l'écriture bachienne. Elle est présente dès le titre et les premières pages du roman. L'intitulé du roman *Tuez-les*

⁶⁴*Ibid.*, p.72.

⁶⁵ Salim Bachi, *Tuez-les tous !*, p.35.

⁶⁶Christian BAYLON, Xavier MIGNOT, *La communication*, Nathan, Paris, 1994, p.182.

tous ! fait référence au premier album du groupe de musique *Metallica*, intitulé « *Kill'em All* » diffusé en 1983.



Couverture de l'album *Kill'em All*

L'album s'inscrit dans la lignée du *hard rock* américain et comporte 12 titres évoquant tous des thématiques de violence :

1. *Hit the lights* (frappe les lumières)
2. *The four horsemen* (les quatre cavaliers)
3. *Motorbreath* (rugissement de moteur)
4. *Jump in the fire* (sauté dans le feu)
5. *(Anesthesia) pulling teeth*
6. *Wiplash* (coup de fouet)
7. *Phantom lord* (seigneur fantôme)
8. *No remorse* (pas de remords)
9. *Seek and destroy* (cherche et détruit)
10. *Metal milicia* (la milice du métal)
11. *Am i evil ?* (Est-ce que je suis mauvais ?)
12. *Blitzkreig* (Guerre éclair)

C'est au niveau des instruments employés, de la puissance des rythmes rapides, des comportements des musiciens et des paroles chantées que la violence se manifeste dans ce genre de musique. Notre romancier fait appel à cette musique furieuse mais dans un autre style appelé *Trash metal*, issue elle aussi du *hard rock* sans paroles chantées : « *La boîte comptait plusieurs étages et autant de bars illuminés ; et de la musique, furieuse, comme en enfer. Il aimait ça, la musique de la démente. Elle concordait. Elle épousait les vagues des danseurs. Elle les découpait au laser comme son âme pendant toutes ces années.* »⁶⁷

⁶⁷ Salim Bachi, *Tuez-les tous !*, p.22.

Bachi la qualifie de *musique furieuse*, d'où l'idée d'une musique coléreuse, violente, forcenée, folle, enragée ; et la compare à *l'enfer* -un terme qui revient souvent tout au long du roman. Cette comparaison reflète ce dialogue existant entre la culture religieuse et la culture artistique dont disposent et l'auteur et son personnage principal qui malgré le caractère violent et furieux de la musique ne l'aime pas moins car c'est *la musique de la démence*. La démence comme la définit *le Robert littéraire* : *ensemble de troubles mentaux graves, aliénation, folie, inconscience*. Son attachement à ce genre de musique semble confirmer le dilemme qui déchire d'une part le héros incapable de choisir entre ses valeurs humaines qui dénie la violence et la vengeance et entre son désir de se venger de l'Occident qui l'a tant méprisé ; un désir nourri par l'Organisation à travers une culture religieuse longtemps mise en doute : « *Pourquoi s'entretenir avec Khalid ? Il n'avait plus besoin d'être convaincu, ni d'être distrait, il savait ce qu'il lui restait à faire, mais il aimait confronter les idées les plus étranges, les plus antagonistes.* »⁶⁸ D'autre part, la société américaine symbole des incrédules inconscients, des conséquences de cette incrédulité et de leurs actes atroces et terribles vis-à-vis des *Autres*.

De cela, il est clair que le dialogisme qui entortille deux cultures appartenant à deux mondes radicalement différents se transforme en dialogue violent et offensif sans contrôle et sans raison. Il est à signaler que la présence du groupe *Metallica* et de leur musique n'est pas explicite mais repérable à maints endroits dans le texte -citons à titre d'exemple : « *Des sirènes retentirent est une voiture se gara à sa hauteur : il en surgit quatre flics, quatre cavaliers qui l'encerclèrent et se rapprochèrent de lui.* »⁶⁹ L'expression *les quatre cavaliers* qui désigne les flics représente le titre d'une chanson de l'album « *Kill'em them* » et constitue en même temps son refrain :

*Les cavaliers se rapprochent
Sur les destriers de cuir qu'ils
chevauchent
Ils sont venus prendre ta vie
Durant la nuit*

⁶⁸ Salim Bachi, *Tuez-les tous !*, p.48.

⁶⁹ *Ibid.*, p.107.

En revanche, d'autres genres musicaux sont explicitement nommés dans le texte, à citer le groupe américain du hip hop *Public Enemy*, un groupe de jeunes Américains musulmans, connu pour ses engagements politiques anti Bush :

« Belle, esthétique, tout le monde la contemplerait ; une œuvre d'art, passée en boucle sur toutes les télévisions du monde, un grand spectacle organisé par MCSan Juan, c'était son nom à présent, San Juan de Public Enemy : un nom à particule. »⁷⁰

À citer également le compositeur espagnol *Manuel de Falla* : « Il poursuivait sa quête sur les remparts et passait derrière la cathédrale où reposait Manuel de Falla, oui, il connaissait Manuel de Falla, sa compagne aimait ce compositeur. »⁷¹

Contrairement, au groupe *Metallica* qui symbolise, dans le texte, le conflit des deux civilisations musulmane et occidentale, *Manuel de Falla* inverse cette image chez le lecteur et en fait le motif qui crée la relation d'amour entre le héros et une étudiante de l'autre monde ennemi grâce à sa musique et à ses origines andalouses. D'ailleurs, l'Andalousie qui imprègne toute l'œuvre de Bachi constitue pour lui une fierté exprimée tout au long du texte, au travers de différentes voix dont la voix du père : « Nos ancêtres ont bâti leur civilisation, ils ont construit Alhambra comme témoignage de leur excellence »⁷², et celle du narrateur : « [...] il se souvint de la cour des Lions, de la fierté ressentie pendant qu'il se déplaçait dans ce petit palais. »⁷³

Quant au rôle que joue ce dialogisme musical dans le roman, il n'est pas loin de celui qu'a joué le cinéma et par la suite la photographie. L'auteur voudrait apparaître ouvert sur les autres cultures tout en valorisant la sienne, en se montrant implicitement laudatif vis-à-vis de sa culture arabo-musulmane qui constitue, pour lui, une source de fierté parce qu'elle se fonde sur l'amour et le respect de l'Autre, contrairement, à la culture occidentale qui encourage la violence et le rejet de la différence.

⁷⁰ *Ibid.*, p.20.

⁷¹ *Ibid.*, p.56.

⁷² Salim Bachi, *Tuez-les tous !*, p.62.

⁷³ *Ibid.*, p.107.

3.2.3 La photographie



La fille de la photo

Nick Ut, Prix Pulitzer en 1973⁷⁴

« C'est la littérature qui donne du sens à la photographie [...]. Autrement dit, si l'on veut comprendre en vérité ce que photographe veut dire, ce que veut dire contempler l'effigie fascinante produite par l'appareil et son opérateur, si l'on veut comprendre intimement le sens pour soi de l'acte photographique tel qu'il se passe entre l'opérateur et l'appareil, entre l'appareil et le sujet photographié, et de la photographie au spectateur, en outre si l'on veut comprendre ce qui arrive à chacun et à tous, comme nouveau médium et nouvelle image dans l'histoire des représentations, comme universalisation du portrait particulier, exposition des corps, répétition de la stupeur en toute prise de vue, diffusion mondiale à chaque instant de figurations supposées mimétiques, si l'on veut comprendre ce que l'individu et l'humanité se font quand ils prennent la photographie comme moyen de leur rapport à eux-mêmes, c'est aux écrivains qu'il convient de le demander. »⁷⁵

Dans la première partie du roman, l'auteur fait allusion à une célèbre photo prise au Vietnam en 1973 par le photographe vietnamien *Nick Ut* de l'agence *AP*. Cette photo est un témoignage de la cruauté des Américains et de leur inhumanité pendant la guerre du Vietnam. Elle représente une petite fille de neuf ans appelée *Kim Phuc* dont le village *Trang-Bang* a été bombardé avec du napalm le 08 juin 1972 : *« Il se souvenait aussi de la jeune fille qui courait, courait, pour échapper aux flammes, et sa peau s'en allait en lambeaux. Elle courait, courait, pour échapper au napalm déversé par les américains. »*⁷⁶

Parler de cette photo dans ce texte, c'est se donner un autre argument pour légitimer l'acte du *11 septembre* du point de vue de la pensée intégriste.

« Elle était nue, elle aussi, comme au Jour du Jugement, elle aussi, et sa chair se consumait, elle aussi, et il se demandait comment la photo avait pu être prise pendant qu'elle brûlait, comment le photographe avait pu ajuster l'appareil photo, cadrer, et appuyer sur l'obturateur pendant qu'elle criait et brûlait. O mon Dieu, c'était donc ça ta créature : un photographe le doigt sur l'obturateur ou la détente, prêt à lâcher ses bombes au phosphore

⁷⁴http://portal.unesco.org/fr/ev.php-url_id=4782&url_do=do_printpage&url_section=201.html

⁷⁵ Jérôme THELOT, *Les inventions littéraires de la photographie*, coll. « Perspectives littéraires », Puf, Paris, 2003, p.02.

⁷⁶ Salim Bachi, *Tuez-les tous !*, p.49.

sur des innocents. Et il était ainsi, à son tour, un homme parmi les hommes victimes de la bombe. »⁷⁷

Toutefois, ce passage dévoile d'une part, l'autre face cachée de *Seyf El Islam* : derrière son intégrisme, son désir de vengeance et ses rancunes, un personnage incapable de se débarrasser de son humanité et des sentiments de pitié envers cette petite fille qui brûlait. D'autre part, en cachant l'identité du photographe au lecteur, l'auteur vise à ternir l'image de l'Occident –à ce titre l'usage de l'adverbe *comment* est fort révélateur, qui exprime l'exclamation, l'étonnement mais surtout l'indignation. Ces *comment* ne cherchent, ni n'attendent des réponses de la part du lecteur mais plutôt tentent de susciter chez lui une sorte de sympathie. Ce sentiment nous permet de nous mettre à la place de l'*Autre* ; il en résulte le partage des sentiments et l'adhésion (ou du moins la compréhension) à ses prises de positions idéologiques contre l'Occident.

3.2.4 Les infos d'actualité et les documentaires

« Il alluma la télé, et commença à boire son champagne. Demain, ils parleraient de son acte, sur toutes les télévisions du monde. [...]. Quelques minutes en fin de journal pour dire qu'un attentat avait secoué sa ville, Cyrtha, que la bande de Gaza avait été envahie par les chars juifs. [...]. La mort courait dans le monde entier comme une nouvelle à la mode. L'Afrique. Le Rwanda. Le Vietnam, le Cambodge. Le Liban, l'Algérie, Le Chili, l'Argentine, la Tchétchénie. »⁷⁸

Dans cet extrait le lecteur se trouve en situation de confusion entre le réel et le fictif. Il s'agit d'une synchronisation de l'histoire avec l'Histoire. Les informations diffusées dans le journal télévisé sont tirées de la réalité : toutes les « guerres » citées déchirent réellement l'humanité *avant, pendant et après 2001*. Ce savoir diffusé par les mass-médias, que partagent tous les lecteurs est réinvesti par le romancier dans plusieurs passages de son texte (que nous avons déjà relevé plus haut sous différentes formes).

Dans un article publié le 30 décembre 2004 dans l'*Expression*, l'expression « *Killthem all* », qui constituait un scoop dans la presse est diffusée sur plusieurs canaux. « *Killthem all, crie le chef militaire américain à ses soldats à Falloudja, avant de*

⁷⁷ *Ibid.*

⁷⁸ Salim Bachi, *Tuez-les tous !*, p.16.

succomber à son tour. »⁷⁹ Ce fait réel est le point de départ de toute la fiction anti-américaine, conforme à la loi sumérienne de Hammourabi : « *Œil pour œil, dent pour dent* ».

De fait, l'écriture bachienne est une écriture de la subversion : d'autres codes traversent le code traditionnel de l'écriture romanesque pour donner lieu à un nouveau dialogisme. Plusieurs cultures dialoguent entre elles, de l'écrit à l'audiovisuel et de l'occidentale à l'arabo-musulmane. Ce dialogue fonctionne sur le principe d'intertextualité qui alterne les différentes cultures en insérant dans le texte des fragments de l'une et de l'autre.

Ce dialogisme interculturel a pour fonction de :

-
- *Donner un cachet particulier à l'écriture bachienne en s'ouvrant sur des cultures universelles qui l'inscrivent, à la fois, dans la lignée du modernisme et du renouement avec l'ancienne tradition.*
- *donner une image favorable et séduisante de l'auteur à travers tout d'abord, ses connaissances cinématographiques classiques qui attestent de son goût raffiné, de sa « connaissance » de la musique andalouse associée à l'amour, du respect de l'Autre, enfin, la réaction de Seyf El Islam lorsqu'il voit la photo de Kim Phuc est une révélation des dilemmes intérieurs.*
- *Convaincre le lecteur de la légitimité de l'acte du 11 septembre en donnant un argument fondé sur la loi du talion : « œil par œil ».*
- *Jouer sur le pathos du lecteur pour mieux l'imprégner de l'histoire et gagner sa solidarité affective, sa sympathie selon la conception grecque antique (souffrir avec l'autre).*

⁷⁹ Fayçal OUKACI, « Guerres, conflits et insécurité dans le monde en 2004 "Tuez-les tous !" », *L'Expression*, éd. 30 décembre 2004, p.04.

Chapitre IV

Le dialogue des personnages

«Toute œuvre littéraire est tournée [...] vers l'auditeur lecteur [...] elle anticipe en une certaine mesure ses réactions éventuelles.»¹

Ce chapitre s'est assigné comme but l'étude du dialogue entre les personnages mis en œuvre dans ce roman. Il s'agira dans un premier temps, d'examiner les spécificités de l'écriture de notre romancier à travers la mise en forme de ce dialogue et de sa typologie sachant que ce dernier fonctionne dans le cadre interprétatif général du macro-dialogue entre l'auteur abstrait et le lecteur abstrait. Dans un second temps, nous tenterons de vérifier le degré de conformité de ce dialogue textuel avec le dialogue extratextuel médiatique.

4.1. La mise en forme du dialogue

« D'un autre côté considérons le cas du dialogue (sémiotiquement énonciation rapporté) dans le récit, où se trouve comme projetée alors la structure même de la communication, de l'énonciation : cet embrayage interne a au moins pour effet de donner une plus forte impression de réalité, de véridicité. »²

La plus grande difficulté que peut rencontrer un romancier est de décrire les signes paraverbaux et non verbaux dans un dialogue ou une conversation ordinaire en utilisant le seul code linguistique auquel la littérature en fait recours. Cette description permet à l'auteur de créer chez le lecteur un effet de réalité : en travaillant le langage romanesque, les conversations fictives semblent authentiques.

4.1.1. La communication non verbale

Dans une communication ordinaire, l'échange verbal est toujours accompagné d'un nombre de signes non verbaux ou para-verbaux à dosage différent et qui constituent avec le langage verbal un tout significatif. Nous allons nous intéresser, comme exemple d'étude, aux signes non verbaux dont Kerbrat-Orrecchioni, dans son ouvrage *Les interactions verbales*, propose une classification « en fonction de la nature des organes d'émission et de réception des unités considérées (seules étant envisagées ici les unités sémiotiques qui sont émises par les participants, à l'exclusion des autres composantes du site). »³

¹Michael BAKHTINE, *Esthétique et théorie du roman*, Nathan, Paris, 1978, p. 397.

² Joseph COURTES, *La sémiotique du langage*, Armand Colin, Paris, p.112-113.

³C. KERBRAT-ORECCHIONI, *Les interactions verbales, Approche interactionnelle et structure des conversations*, t.1, Armand Colin, Paris, p.67.

Les statiques : tout ce qui concerne l'apparence physique des participants de caractère naturel (physionomie, stature), acquis (rides, cicatrices, bronzage...) ou surajoutés (vêtements et parures, maquillage, bijoux et décorations). Ce genre de signes nous informent sur l'appartenance socioculturelle et ethnique des interactants ainsi que leur âge, leur sexe, leur état de santé, etc. La première impression est généralement construite sur ce genre d'informations.

Dans le texte en question, à défaut de description, la présence des statiques est maigre, le romancier ne fournit aucun portrait de ses personnages sauf quelques indications sur le personnage de la femme qu'à rencontrée le héros « [...] *malingre et brune, des yeux ouverts et sombres* »⁴

Les cinétiques lents : les attitudes et les postures constituent leur essentiel. Leur usage dans le roman est récurrent et s'explique par le caractère psychologique de ce dernier qui met l'accent sur la pensée et le comportement d'un héros déchiré entre le délire et la raison. « *Ils ricanaient. Mais ce qui les [les flics] frappa. Les figea comme des statues de sel, c'est que lui aussi riait et son rire emplissait la nuit.* »⁵

les cinétiques rapides : jeu de regard, des mimiques et des gestes. « *Et les s'approchèrent de lui pendant qu'il levait les bras en l'air, soulagé d'en finir.* »⁶

Les canaux olfactifs, tactiles et thermiques : c'est trois canaux ne sont pas pris en considération par la majorité des interactionnistes car, selon eux, elles relèvent des échanges de caractère sexuel dont parlent Cosnier et Brossard :

[*l'existence des*] *canaux olfactifs, tactiles et thermiques qui sont souvent tenus pour négligeables et sont souvent pratiquement censurés ou prohibés, sans doute en raison de leur rôle majeur dans les interactions sexuelles.*⁷

4.2. Typologie

Dans notre premier chapitre, nous avons pu constater que le terme dialogue était polysémique⁸. Il pourrait, en effet dans une large acception du terme, contenir toutes tournures d'interaction présentes dans le roman. Pour ce faire, nous nous intéresserons dans cette section à la classification proposée par Durrer et par les interactionnistes à

⁴ Salim Bachi, *Tuez-les tous*, p. 23.

⁵ *Ibid.*, p.44.

⁶ *Ibid.*, p.110.

⁷ Cosnier (J), Brossard (A), *La communication non verbale*, Neuchatel /Paris : Delachaux et Niestlé, 1984, p.7 in C. KERBRAT-ORECCHIONI, *Les interactions verbales, Approche interactionnelle et structure des conversations*, t.1, Armand Colin, Paris, p.138.

⁸Voir *supra* section1.3 p. 28

l'instar de Kerbrat-Orecchioni dans le but avoué d'en retenir la plus opérationnelle pour le dialogue des personnages bachien.

Durrer distingue quatre types de dialogues :

1. *phatique*,
2. *didactique*,
3. *dialectique et*
4. *polémique*.

4.2.1. Le dialogue phatique

Ce type de dialogue consiste à interpeller l'autre directement ; il est rare dans le texte et ne se manifeste qu'au début et à la fin du roman entre le héros et le garçon de chambre, le réceptionniste et l'hôtesse du guichet. L'absence de ce genre de dialogue dans le ce roman s'explique par le temps de l'histoire qui se déroule pendant la nuit et dans des endroits très limités. Ce genre d'interactions est appelé par Kerbrat-Orecchioni *les interactions de services*.⁹ Elles figurent généralement dans les échanges transactionnels.

- *Entrez ! fit-il.*
(Le garçon d'étage lui apporta son sac et demanda s'il avait besoin de quelque chose.)
- *Du champagne.*
- *Oui, monsieur.*
- [...]
- *Attendez s'il vous plaît !¹⁰*

4.2.2. Le dialogue didactique

Le dialogue didactique dépend du degré de savoir des interlocuteurs dont l'un prend le rôle de « *celui qui sait s'adresser à celui qui ignore, l'enchaînement dominant fait se succéder questions et réponses, selon un déséquilibre notable : les propos du maître occupent bien plus de place que ceux du disciple.* »¹¹ En réalité, ce genre de dialogue dans notre roman est

¹⁰ Salim BACHI, *Tuez-les tous !*, p.14.

¹¹ Eric BORDAS et AL., *L'analyse littéraire notions et repères*, coll. « Cursus », Armand Colin, Paris, 2006, p.133.

adressé au lecteur abstrait comme sorte d'arguments avancés contre l'intégrisme et l'esprit fanatique. Dans ce cas, le dialogue prend la forme d'une *discussion* selon la typologie de Kerbrat-Orecchioni qui pourrait

« [...] sans doute être considérée comme un cas particulier de conversation, dans la mesure où elle observe fondamentalement les mêmes règles que la conversation ordinaire – la discussion ayant pour spécificités de comporter une composante argumentative importante : il s'agit pour les partenaires en présence d'essayer de se convaincre les uns les autres à propos d'un objet de discours particulier. »¹²

Ces arguments se présentent donc sous forme de discussion se déroulant entre le héros et son père, la voix de la raison et le représentant des parents sages qui ne laissent pas leurs enfants se perdre dans des expériences sans leur prodiguer des bons conseils qui les aideront à se retrouver sur la bonne voie.

- *Amides, Carthage.*
- *Mais Carthage brûle, père.
Carthage n'a jamais brûlé. Comme les pyramides, jamais tu m'entends ?
Je n'entends que toi.
Se sont des hauts lieux de notre mémoire, mon fils.
Plus de mémoire : Amnésie. Plus de mémoire. Un gouffre. Un abîme.
Ouvert sous les pieds des adorateurs du veau d'or noir.
La mémoire appartient aux vainqueurs, la mémoire appartient aux Romains, père.
Nos ancêtres ont construit l'Alhambra.*
- *Tiens ma bénédiction, et les quelques préceptes que voici, prends soin de les graver dans ta mémoire. Ne donne pas de langue à tes pensées. Les amis que tu as, une fois éprouvés, agrippe-les à ton âme avec des crampons d'acier. Que ton habit soit aussi coûteux que ta bourse le permet, mais sans extravagance, riche pas voyant ; car la mise, souvent proclame l'homme, et en France les gens du meilleur rang et du meilleur état sont sur ce chapitre d'un raffinement exquis.*
- *que Dieu t'entende père-Polonius exquis pendant que mon âme est dans mes talons à l'heure où je marche. Parce qu'en France les gens ne sont pas toujours du meilleur rang.*¹³

4.2.3. Le dialogue dialectique ou heuristique

Ce dialogue s'inscrit selon les interactionnistes dans le cadre de la conversation ordinaire qui n'a de but que de converser et de maintenir un lien verbal entre ses

¹² Catherine KERBRAT-ORECCHIONI, *Les interactions verbales, Approche interactionnelle et structure des conversations*, T. 1, coll. « U Linguistique », Armand Colin et Masson, Paris, 1998, p. 118.

¹³ Salim BACHI, *Tuez-les tous !*, p.21.

protagonistes. Pour Durrer « *les interlocuteurs sont ici sur un pied d'égalité, puisqu'aucun n'en sait plus que les autres.* »¹⁴ Dans la fiction, ce genre de dialogue anime le monde romanesque et crée *l'effet de personne*¹⁵ chez les personnages mis en jeu.

- *Je ne te plais pas, lui dit-elle.*
- *Pas de cette façon.*
- *Alors tu ne peux pas ?*
- *Plus de cette manière.*
- *Il n'y en a pas d'autre.*
- *Je sais.*
- *Tu veux que je parte ?*
- *Non.*¹⁶

4.2.4. Le dialogue polémique ou éristique

Comme son nom l'indique, il s'agit d'un affrontement d'idées entre les interlocuteurs. Chaque camp tente avec un ton qui pourrait aller jusqu'à l'agressivité d'imposer son point de vue en donnant les arguments capable de convaincre l'autre. « *Lieu d'affrontement, ce type de dialogue oppose violemment deux camps, les partisans du oui à ceux du non. Les répliques sont alors assez brèves, et privilégient l'assertion et l'exclamation. Le conflit tend souvent à se déporter du contenu du dialogue vers la personnalité même des interlocuteurs.* »¹⁷

Cet antagonisme dialogal est récurrent, si nous prenons l'exemple de Khalid, ce dernier entre en conflit avec le héros neuf fois (pages 14, 24, 25, 34, 48, 58, 78, 115, 118, 119). « *Pourquoi s'entretenir avec Khalid ? Il n'avait plus besoin d'être convaincu, ni distrait, il savait ce qu'il lui restait à faire, mais il aimait confronter les idées les plus étranges, les plus antagonistes.* »¹⁸ Ce conflit d'idées vise à divulguer la pensée intégriste et son argumentation tirée du Coran.

¹⁴ Eric BORDAS et al., *L'analyse littéraire notions et repères, op. cit.*, p.133.

¹⁵ Umberto ECO, *Lector in Fabula*, [trad. fr., Grasset, Paris, 1985] in Vincent Jouve, *La poétique du roman*, coll. « Campus Lettres », 2^{ème} édition, Armand Colin, Paris, 2001, p.68.

¹⁶ Salim BACHI, *Tuez-les tous !*, p.70.

¹⁷ Eric BORDAS et al., *L'analyse littéraire notions et repères, op. cit.*, p.133.

¹⁸ Salim BACHI, *Tuez-les tous !*, p.48.

- *Mais que feras-tu des victimes innocentes, Khalid ? Car celui qui a tué un homme qui lui-même n'a pas tué ou qui n'a pas commis de violence sur la terre est considéré comme s'il avait tué tous les hommes.*
- [...]
- *Khalid lui répondit, l'enfant de salaud, qu'il fallait des hommes tels que lui et ses compagnons et que Dieu comprendrait.*
- *« Il se peut que vous ayez de l'aversion pour une chose, ajouta-t-il et elle est bien pour vous. Il se peut que vous aimiez une chose, et elle est un mal pour vous. Dieu sait et tu ne sais pas. »¹⁹*

4.3. De la vérité voilée à la fiction

L'Algérie des années 90 est, pour vous, moins une réalité brute à décrire qu'une source d'inspiration littéraire... Elle inspire la plupart de vos écrits mais ne vous considérez pas pour autant comme un « écrivain-témoin ». Comment vous situez-vous par rapport à ce qui est couramment appelé en Algérie « la littérature de témoignage », et en particulier des « horreurs de la guerre civile » ?

Non, en effet, je ne suis pas un écrivain-témoin au sens traditionnel du terme. Je pense avoir décrit l'esprit plus que la lettre d'une époque. Ma contribution est, en somme, le portrait spirituel d'une période historique à travers les destins de quelques personnages éminemment romanesques. Pour ce qui est de la littérature de témoignage traditionnelle, dont vous faites mention, elle est forcément nécessaire. Le problème est dans « le forcément »... je ne veux pas porter de jugement sur le travail des autres écrivains. Je pense seulement que la littérature de témoignage en tant que telle est une littérature de l'instant. Elle appartient plus au document qu'au fait littéraire.²⁰

Ainsi, s'inscrire dans la littérature dite *de témoignage* (telle qu'elle est conçue actuellement), relève, pour Bachi, du texte documentaire qui rapporte l'actualité sous forme narrative ; autrement dit, l'écrivain-témoin transforme le vécu social, économique et politique en matière romanesque objectivée, tout en mettant en œuvre des personnages et des faits relevant de la réalité. Ce qui semble n'être pas le cas chez Salim Bachi qui porte, dans *Tuez-les Tous !*, « son témoignage » sur les esprits contemporains de l'époque et non pas sur les événements. C'est à la pensée et à la

¹⁹ *Ibid.*, p.118.

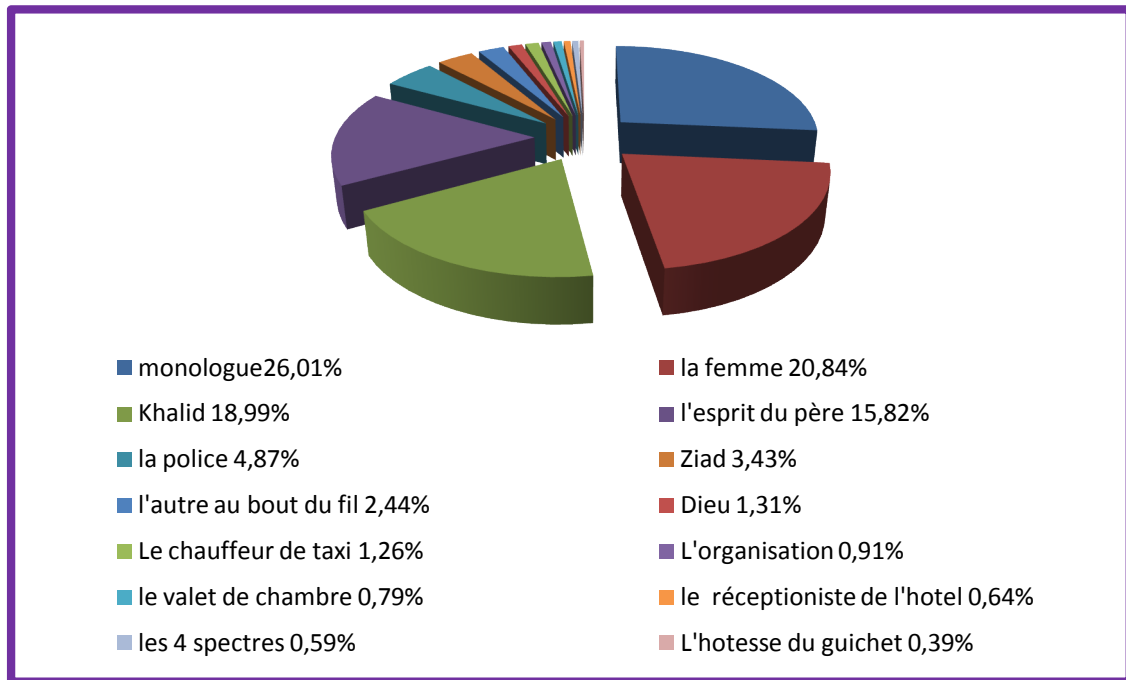
²⁰Yacine TEMPLALI, *Salim Bachi : « je suis un romancier pas un témoin »*, <http://www.babelmed.net>

réflexion de l'homme qu'il faut, selon lui, accorder de l'importance, car c'est l'esprit qui fabrique l'événement et change le destin, y compris celui des nations. Donnons l'exemple de l'Europe perdue dans les ténèbres de l'esprit ecclésiastique durant tout le moyen-âge, et qui n'a connu un véritable essor et le développement qu'en adoptant l'esprit scientifique à la fin du XV^{ème} siècle.

Afin de mettre en évidence, cette vision de la littérature de témoignage spécifique à Bachi, nous allons examiner en parallèle les deux plans formel et sémantique au niveau desquels se manifeste cette vision différente du roman de témoignage.

4.3.1. L'inscription générique

Dans ce roman, le dialogue échangé entre personnages ne représente que 17.66 % de la totalité du texte ; la voix du narrateur est dominante avec 82.33 % et c'est le cas de la majorité des romans qui, à la différence du genre théâtral, ne privilégient pas le dialogue comme discours dominant. L'inscription de l'auteur dans le genre romanesque témoigne déjà de l'esprit individualiste et de l'absence de dialogue entre les membres de la société. Contrairement, au théâtre, genre populaire par excellence des sociétés de l'âge classique, qui met en dialogue un ensemble de personnages tout au long de l'action. Par ailleurs, cette petite proportion réservée au dialogue est distribuée entre 14 personnages de la manière représentée par le dessin graphique suivant :



Le dessin graphique permet de distinguer quatre personnages importants : *Seyf El Islam*, *la femme*, *Khalid* et *le père*.

Chacun de ces personnages symbolise un groupe social. Le *héros* représente la jeunesse engagée dans le *djihad* à cause de leurs conditions sociales et économiques difficiles qui ne leur laissent pas le choix ; le personnage, comme Bachi l'affirme alors : « [...] s'agite dans une histoire écrite par quelqu'un d'autre, et le référent historique du 11 septembre agit comme un ressort de la fatalité [...] ». ²¹ Quant à *Khalid*, il reflète l'image des terroristes responsables de cette guerre déclarée contre les incroyants dont l'Amérique est l'ennemi farouche. Cette dernière, comme nous montrerons plus loin, est symbolisée par le personnage de *la femme prostituée*. Enfin *l'esprit du père* n'est que la voix de la raison et des gens raisonnables, instruits, cultivés qui refusent l'esprit fanatique des organisations terroristes.

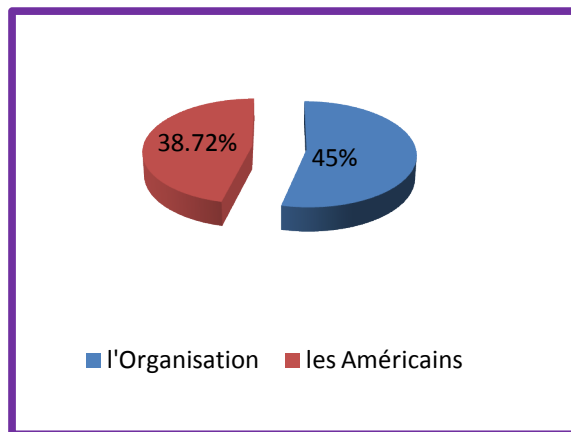
Si nous allons plus loin dans notre interprétation des données textuelles du dialogue, la proportion de la présence verbale accordée à l'Organisation dans le roman dépasse

²¹ *Ibid.*

celle attribuée aux Américains, ce qui témoigne encore de la puissance de l'esprit fanatique qui a réussi à dire son mot le 11 septembre 2001.

Le 11 septembre, ce sont aussi tous ces débats sur le « choc des civilisations ». On pourrait penser que c'est pour les éluder que vous avez choisi pour héros un islamiste aussi atypique...

« Tuez-les tous » n'est pas un livre sur le 11 septembre. Ce n'est surtout pas un livre sur le conflit de civilisation. [...] vous êtes faible, attendez-vous à être colonisé ou exploité. Vous êtes fort, vous exploitez ou vous colonisez les autres. [...]



Subséquemment, par le choix du genre romanesque l'écrivain recrée, une seconde fois, le sens véhiculé par son texte en jouant sur la forme telle que la distribution de la parole entre les différents protagonistes de la communication textuelle.

4.3.2. Dire sans nommer

En dépit de ce témoignage caché sous les données formelles du dialogue entre les personnages, d'autres déclarations portées sur la réalité de la pensée dominante se donnent à lire au plan onomastique. A ce titre, le choix des noms propres octroyés aux personnages n'est pas anodin, il témoigne d'un côté de l'esprit littéraire bachien abreuvé de littérature ancienne et ébloui par le renouvellement de l'écriture contemporaine ; de l'autre côté, comme l'avait déclaré plus haut Bachi, de l'esprit de l'époque et de la pensée régnante dans la société.

« Il est fort intéressant de constater que c'est précisément avec un jeu de noms que ce roman postmoderne fait exploser le "tout" des vieilles limites entre le texte et le monde. »²²

Parmi les grandes différences entre l'écriture traditionnelle et l'écriture postmoderne figure généralement, la question onomastique. Le choix du nom propre du personnage dans le roman traditionnel se fait suite à la description donnée au personnage : le nom doit correspondre au portrait et au statut social attribué au personnage, contrairement, au roman postmoderne où le nom propre n'a pas de rapport direct avec la personnalité ou la physionomie de son détenteur.

« L'écriture postmoderne, par contre, souligne ce problème de référence. Ou bien le texte omet complètement les noms, ou bien il insiste sur leurs qualités arbitraires ou ludiques et j'ajouterais métaphoriques ou mythiques. D'après Waugh, l'écriture postmoderne rappelle que dans toute fiction le nom propre peut désigner ce qu'il veut, car le personnage à qui il réfère a été créé, de toute façon, par le processus même de le nommer. »²³

À notre avis, Bachi a réussi son jeu onomastique dans ce roman en articulant intelligemment la conception traditionnelle et la conception postmoderne : les noms se réfèrent à la fois au personnage et au monde extérieur. Mais pour ce faire le romancier n'a pas attribué directement des noms propres à ses personnages²⁴, mais, il a fait de telle sorte que ses personnages eux-mêmes choisissent leurs noms ou à vrai dire leurs pseudonymes. En se dissimulant derrière cette liberté donnée à des êtres de papier²⁵, l'auteur exprime en premier lieu, sa philosophie de la condition humaine : l'être humain choisit son destin et sa condition, sa vie serait programmée en fonction des choix qu'il arrête. C'est pourquoi le romancier fluctue entre la fatalité du destin (dont il parle à Yacine Tamlali²⁶ plus haut) et la responsabilité de l'homme envers ses propres choix. En second lieu, il évoque la multiplicité des faces derrière lesquelles se cache la réalité de l'homme au travers de son personnage principal qui jouit de quatre identités : « Il avait repris une

²² Marie VAUTIER, *Les mots, les noms et le postmoderne : l'onomastique*, Gérard BESSETTES in www.lib.unb.ca/texts/SCL/index.html

²³ *Ibid.*

²⁴ En dehors du personnage de la femme, tous les personnages ne jouissent d'aucun portrait physique, ils ne sont que des voix chargées de mettre en œuvre un discours et de le confronter aux autres voix existantes dans le récit.

²⁵ L'expression est de Roland BARTHES.

²⁶ Voir *supra* p. 86

peau de serpent, il était redevenu Protée et Personne, les deux parures consanguines qui l'habillaient et ne le quittaient plus maintenant [...]. »²⁷

Or, ces pseudonymes sont très référentiels et renvoient à des réalités historiques, politiques et religieuses que le lecteur postulé est censé connaître afin de réussir la construction du personnage dans son imagination.

Notre texte compte trois personnages à pseudonymes : le héros avec quatre identités (*Mc San Juan, Seyf El Islam, Personne, Pilote*), Khalid et Ziad. Quand aux autres, dépourvus eux aussi de noms propres (anonymes), ils s'activent dans le texte sous des noms communs –par exemple : *le père ou l'esprit du père, la femme au petit corps d'oiseau noire, l'autre au bout du fil*.

4.3.2.1. De la pseudonymie signifiante

a) Le héros

« [...] Le mot du héros sur lui-même et sur le monde est aussi valable et entièrement signifiant que l'est généralement le mot de l'auteur : il n'est pas aliéné par l'image objectivée du héros, comme formant l'une de ses caractéristiques, mais ne sert pas non plus de porte-voix à la philosophie de l'auteur. Il possède une indépendance exceptionnelle dans la structure de l'œuvre, résonne en quelque sorte à côté du mot de l'auteur, se combinant avec lui, ainsi qu'avec les voix tout aussi indépendantes et signifiantes des autres personnages, sur un mode tout à fait original. »²⁸

MC San Juan, Seyf el Islam, Personne, Pilote sont les noms sous lesquels apparaît le personnage principal du roman. Cet éclatement identitaire vise l'explosion des frontières textuelles : *signe du croisement et de l'enrichissement culturel* ; et reflète en même temps le déchirement psychologique et religieux dans lequel a vécu le personnage en question tout au long du roman. Mis à part ces noms, l'identité réelle du héros n'est pas donnée au lecteur, le livre s'ouvre déjà sur le pronom personnel *il* qui prédomine jusqu'à la page 20 pour être ré-identifié par une fausse identité. Selon G. Kleiber, le pronom *il* exige un antécédent (un nom propre) qui n'est pas donné dans les premières pages. Cette absence du nom propre est un fait stylistique servant à renforcer la fictionnalité du personnage qui peut « corrompre » le lecteur, étant tiré de la réalité et

²⁷ Salim BACHI, *Tuez-les tous !*, p.76.

²⁸ Mikhaïl BAKHTINE, *La Poétique de Dostoïevski*, [traduit du russe par Isabelle KOLITCHEFF ; présentation de Julia KRISTEVA], coll. « Pierres Vives », Seuil, Paris, 1970.

atteste ainsi de l'inscription de l'auteur dans une nouvelle conception de la littérature de témoignage.

« Le contenu sémantique de il qui est directement associé au fait qu'il est porteur du genre détermine a priori une extension constituée par des référents classifiés ou nommés. Qu'il soit au masculin ou au féminin, le pronom a pour propriété sémantique liée au genre de porter sur un référent qui est conçu ou appréhendé comme une entité placée dans une catégorie, c'est-à-dire comme portant d'une manière ou d'une autre un nom. »²⁹

Or, la multiplicité des identités et l'ordre de leur apparition dans le texte est aussi significatif. À la page 20, le héros prend le nom de *MC San Juan*, nom composé aux consonances hispano-américaines (*MC* est une abréviation de *Maître de Cérémonie* comme il peut être l'abréviation de *Mac* qui veut dire *Fils de*, *San* est , synonyme de *Monsieur*)

« Ils comprendraient demain. Demain ils jouiraient de l'Apocalypse. Belle, esthétique, tout le monde la contemplerait; une œuvre d'art, passée en boucle sur toutes les télévisions du monde, un grand spectacle organisé par MC San Juan, c'était son nom à présent, San Juan de Public Ennemi : un nom à particule. »³⁰

Vers la fin du roman, il est l'homme au nom étrange comme l'étrangeté de son ressort qui le balance d'une vie à l'autre.

« Ils ne lui avaient rien demandé d'autre : comme c'était étrange, San Juan, tiens, étrange, comme la capitale de Porto Rico, San Juan, il leur avait dit que c'était un nom courant, il le leur avait dit en souriant, et ils l'avaient laissé partir en lui tendant son passeport. »³¹

MC San Juan n'est pas uniquement un seul homme, il est l'acteur : *« Les spectres les menaçaient. Ils n'allaient tout de même pas lui voler son rôle ! Il avait passé des mois à se mettre dans la peau du personnage. »³²* Il joue le rôle d'un espagnol qui vient en Amérique sous une autre identité pour accomplir *une mission* –exactement comme dans les films.

[...] quand elle lui demanda
Comment tu t'appelles
Mon nom est personne
San Juan, ce n'est pas un nom, ça
[...]
C'est un faux nom, lui dit-il.
Comme dans les films alors, je me disais bien.³³

²⁹ G. KLEIBER, *Anaphores et pronoms*, coll. « Champs linguistiques », Louvain la Neuve, Duculot, 1994, p.229, in Anne-Marie PREVOT, *Dire sans nommer : étude stylistique de la périphrase chez Marguerite Yourcenar*, coll. « Sémantique », L'Harmattan, Paris, 2002, p.113-114.

³⁰ Salim BACHI, *Tuez-les tous !*, p.20.

³¹ *Ibid.*, p.110.

³² *Ibid.*, p.38.

³³ Salim BACHI, *Tuez-les tous !*, p.79.

Il est l'Andalou fier de ses origines : « *Nos ancêtres ont bâti leur civilisation, ils ont construit l'Alhambra comme témoignage de leur excellence* »³⁴, et du bel héritage architectural digne d'admiration et d'estime : « *Il marchait dans le palais et ses pas le conduisaient à travers la cours et les jardins ; c'était cela la beauté en signes clairs, évidents [...]* »³⁵ Il est, aussi, l'Américain musulman qui se révolte contre l'Amérique : « *MC San Juan, c'était son nom à présent, San Juan de Public Ennemi*³⁶ : un nom à particule. »³⁷ Enfin, il est *Don Juan* le personnage mythique aimé des femmes qu'il rencontrait et dont le parcours ressemble à celui de *San Juan et la femme au corps d'oiseau*.

La seconde identité mise en scène est celle de *Seyf El Islam*. Le mot *seyf* est d'origine arabe qui signifie *épée* ou *sabre*, arme utilisée par nos ancêtres pendant *le Djihad* contre les incroyables durant les Croisades. Nommé ainsi, le personnage devient un outil, un instrument qui sera utilisé par l'Organisation, au nom de Dieu, pour frapper l'Amérique : « *Et c'était bien ce qu'il allait faire demain, se jeter dans le brasier pour que le monde entier, horrifié par son acte, contemple son incrédulité. Il deviendrait ainsi l'instrument damné de Dieu.* »³⁸

Seyf El Islam, nous renvoie aussi à *Seyf Allah El Masloul* (« *sabre dégainé d'Allah* ») ou par son vrai nom *Khalid Ibn El Walid* ; une grande figure de l'Islam qui a vécu au premier siècle de l'Hégire et fut surnommé ainsi par notre Prophète Mohamed, (la paix soit sur lui), vu ses qualités de chevalier (*courage, bravoure*) et ses compétences de militaire.

« *Seyf El Islam. C'était son nouveau nom. Ainsi l'avaient-ils nommé, en Afghanistan, quand ils étendaient sur lui leur bay'a pendant qu'il leur jurait fidélité et qu'eux, en retour, lui promettaient protection et assistance. Il était entré dans l'Organisation, et ce, jusqu'au jour où il entrerait dans la sphère de Dieu.* »³⁹

Malgré les quelques « ressemblances » entre le personnage *Seyf el Islam* et *Seyf Allah El Masloul*, qui attestent du recours de l'auteur à la documentation, un détail très

³⁴ *Ibid.*, p.62.

³⁵ *Ibid.*, p.54.

³⁶ *Public Ennemi* est un groupe américain musulman de hip hop connu pour ses engagements politiques anti Bush.

³⁷ Salim BACHI, *Tuez-les tous !*, p.110.

³⁸ *Ibid.*, p.27.

³⁹ *Ibid.*, p.59.

important fait la différence entre les deux -ce que confirment déjà ses déclarations dans l'extrait suivant.

*Je crois d'ailleurs que tu n'as jamais mis les pieds aux États-Unis ?
(Rires) As-tu utilisé de la documentation pour l'écriture de ce magnifique roman ?*

Ne le répète à personne, Alain. Ça doit rester entre nous. (Rires) Oui, j'ai utilisé un peu de documentation pour connaître le mode opératoire des terroristes du 11 septembre. J'ai ensuite situé mon récit à Portland d'où ils sont partis. Pour le reste, j'ai fait confiance à mon instinct de romancier. Il faut à un moment ou un autre savoir s'affranchir de sa documentation pour laisser place à l'imaginaire.⁴⁰

Seyf El Islam	Khalid Ibn El Walid
<ul style="list-style-type: none"> • Fut surnommé ainsi par le chef de l'Organisation qui se prend pour un nouveau prophète⁴¹ pour son courage et ses qualités de militant. • Son père, l'Avocat des pauvres, est un homme sage et rationnel connu. • Chef du groupe des kamikazes. • Il est mort en s'attaquant à Twins Tower aux États-Unis. 	<ol style="list-style-type: none"> 1) Fut surnommé ainsi par notre Prophète Mohamed que la paix soit sur lui pour son courage et ses qualités de militaire. 2) Son père Abd Chams El Walid Ibn El Moghira El Makhzoumi, était connu par sa sagesse et sa raison. 3) Chef de l'armée musulmane. 4) Il est mort sur son lit.

La fin tragique du personnage, qui diffère de celle *Khalid Ibn El Walid*, est à notre avis une exigence de la fiction. Le personnage à la différence de celui à qui il est comparé, n'est pas engagé dans cette guerre par orthodoxie ou par conviction religieuse, ce qui fait la différence entre la réalité et la fiction : l'auteur part d'un référent réel et confie à son talent d'écrivain la tâche de le transformer en référent fictionnel.

⁴⁰ A. MABANCKOU, *Portraits d'écrivains (6). Dix questions à Salim Bachi* : « Si cela ne leur plaît pas, ils peuvent s'accrocher une pendule ! », <http://www.congopage.com/article3725.html>

⁴¹ Voir Salim BACHI, *Tuez-les tous !*, p.11.

Peut-on affirmer que c'est la tentation d'un « héros tragique » qui vous a fait préférer, pour ce roman, un Seyf El Islam presque blasphémateur, à un kamikaze islamiste convaincu, qui ne doute pas de la justesse de sa cause ?

C'est surtout la tentation romanesque. Un islamiste convaincu ne me laissait plus de marge. Il peinait à exister en tant que personnage. J'avais besoin d'un être humain pour écrire un roman non d'un robot programmé pour la destruction totale. C'est pourquoi « Tuez-les tous reste une fiction et non un essai sur la genèse d'un terroriste ou sur le 11 septembre en tant que moment historique. C'est la différence entre un témoignage, dont nous parlions tout à l'heure, et la littérature, qui instaure cette marge où peut s'écrire le roman.⁴²

Quant au troisième pseudonyme *Personne*, il apparaît dès le second chapitre. Le personnage en question s'identifie à la fois à un individu inconnu sans apparence, sans âge, sans état civil : « Il marchait et se souvenait de sa vie parisienne quand personne ne le connaissait. *Personne*, son nom était *Personne*, [...] et ils étaient là, allongés et nus, comme Adam et son épouse dans le Jardin en carton-pâte. »⁴³ Cette assimilation de l'expérience humaine individuelle à toute l'humanité n'est qu'une lecture du devenir de cette dernière qui aura une fin tragique semblable à celle du héros : « *Le livre est très sombre puisqu'il dit une des fins probables de l'humanité : la destruction totale.* »⁴⁴

Enfin, *Pilote*, un surnom à plusieurs connotations ; il est le personnage qui s'apprête à diriger un avion sur les deux plus grandes tours d'Amérique pour les faire exploser.

Dieu sait et tu ne sais pas, Pilote. C'était ainsi qu'ils l'appelaient maintenant, il savait piloter. [...] L'avait pris dans ses bras en l'embrassant et en le nommant, Pilote, Pilote, tu es notre Pilote, et lui continuait à rire et à marcher en direction de la demeure du Saoudien [...].⁴⁵

⁴²Yacine TEMPLALI, *Salim Bachi* : « je suis un romancier pas un témoin », <http://www.babelmed.net>

⁴³ Salim BACHI, *Tuez-les tous !*, p.84.

⁴⁴Yacine TEMPLALI, *Op.cit.*

⁴⁵ Salim BACHI, *Tuez-les tous !*, p.59.

Il est aussi, celui qui se charge de guider les autres⁴⁶ vers leur destination finale : « [...] Nous sommes prêts, Pilote. Nous partirons quinze minutes après. Indique-nous la voie juste et droite [...] »⁴⁷ ; comme il présente la personne qui sert à la démonstration⁴⁸ en donnant l'exemple de l'homme courageux prêt à sacrifier sa vie pour combattre les ennemis, « demain, ils parleraient de son acte dans toutes les télévisions. »⁴⁹

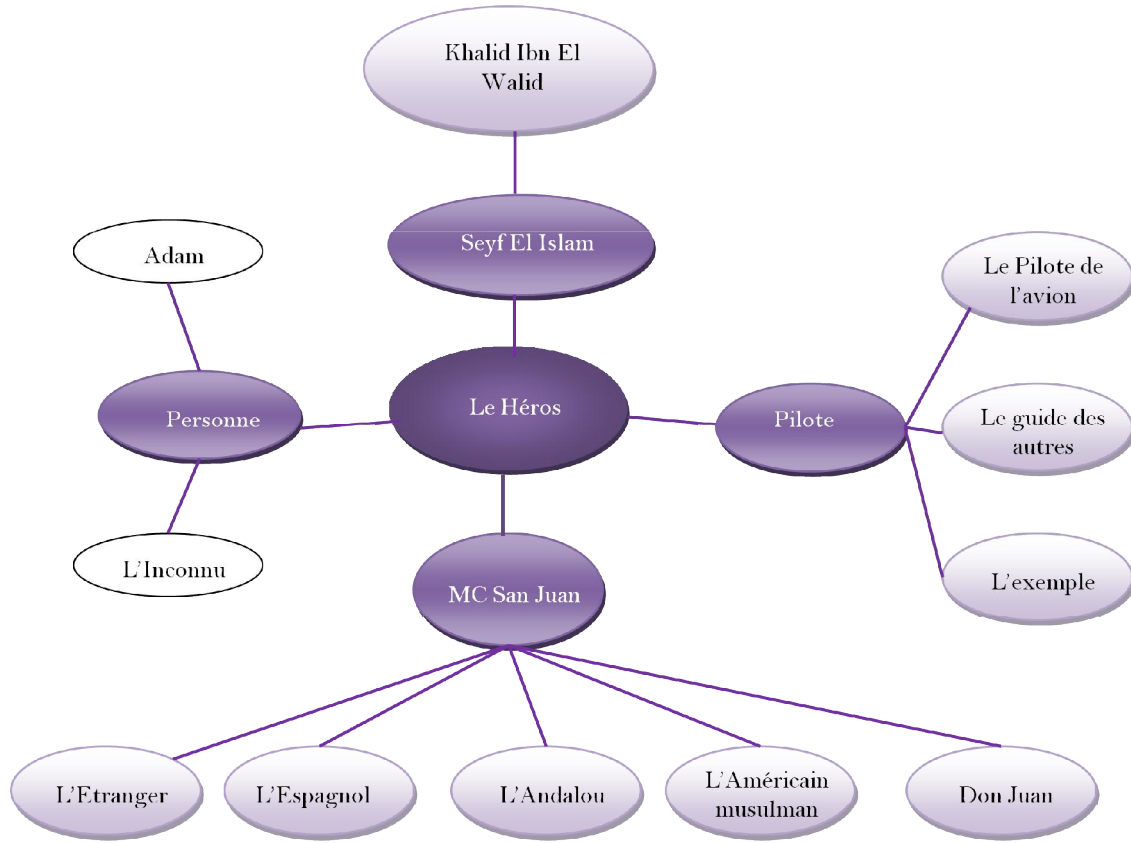


Schéma des personnages référentiels du Héros

En résumé, le personnage-héros se dédouble en 11 *personnages* exactement comme le 11 septembre date de sa fin et des attentats commis sur les plus grandes deux tours du monde.

⁴⁶ Le Robert Micro, *****, p.989.

⁴⁷ Salim BACHI, *Tuez-les tous !*, p.126.

⁴⁸ Le Robert Micro, *Op.cit.*

⁴⁹ Salim BACHI, *Tuez-les tous !*, p.16.

b) Khalid

Prénom arabe qui désigne *l'éternel* ou *l'immortel*. Si nous pénétrons dans l'univers de Khalid, une première évidence s'impose : ce personnage est construit à l'image de *Khalid Ibn El Walid* pendant la période djahilite, c'est-à-dire avant sa conversion à l'Islam. Ce dernier, connu pour sa ruse et sa grande haine au musulmans.

Notre nation se disloque, entre en putréfaction, il faut la régénérer, avec l'aide de Dieu, et si Dieu ne nous aide pas, on l'aidera.

- *Mais que feras-tu des victimes innocentes ? demanda-t-il à Khaled qui ne le regardait jamais en face, le visage levé vers Dieu, ou le Diable. (Et il ajouta :) [...]*

- *Khalid lui répondit, l'enfant de salaud, qu'il fallait des hommes tels que lui et ses compagnons et que Dieu comprendrait.*

Il répliqua, cherchant à retenir son regard :

- *Et ton Saoudien s'en lavera les mains comme le prophète après l'expédition de Khalid chez les Djozaïma.*

Le discours de Khalid est un discours extrémiste manifestant une intelligence dans le choix des éléments humains remarquables comme *Seyf El Islam* ainsi que la manipulation des versets coraniques dans le sens des intérêts de l'Organisation : « *Et il lui parlait de cela pendant que Khalid trouvait toutes les justifications nécessaires à la folie du monde, l'intégrant au grand chemin divin, comme un motif simple dans la grande tapisserie de l'univers.* »⁵⁰

c) Ziad

C'est un prénom arabe qui signifie *fécondité, prospérité, abondance*, et c'est justement le cas de ce personnage dans le roman, qui n'apparaît que dans les dernières pages du roman ; le romancier ne lui réserve que quelques lignes pour fournir quelques informations à son propos. Il le présente en quelques mots comme le

« [...] plus jeune des auxiliaires, celui qui avait le plus d'humanité, son dernier ami et qui en raison de cette amitié, non croyance – Ziad aimait la vie plus que Dieu et continuait à voir son épouse, n'étant pas séparé, le serpent tenu à l'écart des arbres Gog et Magog-, le

⁵⁰ Salim BACHI, *Tuez-les tous !*, p.50.

suivait en enfer, mais c'était encore un enfant, et il n'estimait pas tout à fait la valeur écrasante de l'acte qu'ils se préparaient à commettre. »⁵¹

Donc, *Ziad* venait en dernier lieu juste pour susciter la sympathie du lecteur vis-à-vis de certains kamikazes responsables des attentats du 11 septembre, qui se sont sacrifiés non pas par croyance, mais uniquement parce qu'ils étaient incapables de distinguer le fil blanc du fil noir.

4.3.2.2. L'anonymat définit

a) Le Saoudien

Bien que le personnage du *Saoudien* chef de l'Organisation, soit tiré de la réalité, il n'est pas désigné par un nom, il est « *le non-nommé, qui n'est pas digne d'un nom, et l'innommable, qui dépasse les limites de l'entendement, débordent sur le non-nommable qui contient l'existence sous toutes ses formes.* »⁵² Cette disparition du nom vise à faire balancer le lecteur entre la fiction et la réalité et à transformer un référent réel en référent fictif. Les informations explicites à propos du *Saoudien* sont rares ; nous ne connaissons que sa nationalité, son statut dans l'Organisation et sa demeure, or, l'auteur compte sur l'intelligence du lecteur pour broser le portrait de ce personnage par un travail d'inférence.

Il répliqua, cherchant à retenir son regard :

- *Et ton Saoudien s'en lavera les mains comme le prophète après l'expédition de Khalid chez les Djozaïma [...]*
- *Mais que feras-tu des victimes innocentes, Khalid ? Car celui qui a tué un homme qui lui-même n'a pas tué ou qui n'a pas commis de violence sur la terre est considéré comme s'il avait tué tous les hommes.
[...]*
- *Khalid lui répondit, l'enfant de salaud, qu'il fallait des hommes tels que lui et ses compagnons et que Dieu comprendrait.*
- *« Il se peut que vous ayez de l'aversion pour une chose, ajouta-t-il et elle est bien pour vous. Il se peut que vous aimiez une chose, et elle est un mal pour vous. Dieu sait et tu ne sais pas. »*

⁵¹ Salim BACHI, *Tuez-les tous !*, p.127.

⁵² Lucile DESBLACHE, *Bestiaire du roman contemporain d'expression française*, Cahier de recherches CRLMC, Puf Blaise Pascal, 2002, p.66.

Et le Saoudien acquiesça et dit :

Ô mon Dieu, je suis innocent devant toi des actes et des paroles de Khalid.⁵³

Multiplés sont les séquences dialogales qui divulguent l'image que se font les membres de l'Organisation du Saoudien pris pour le « Prophète » dans ces actes : il est le chef, le sage et le mûfti.

*Il parlait du sage de la montagne [...] « mais pour qui se prenait-il, pour qui ? »
Pour qui se prend-il ce n'est qu'un homme parmi d'autres ?
Tu ne vois pas sur son visage serein les signes.
Je ne vois rien⁵⁴.*

b) Le père ou l'esprit du père

« Tu te trompes, mon fils, je suis l'esprit de ton père, condamné pour un temps à arpenter la nuit. »⁵⁵

Ce personnage ne jouit ni d'un nom ni d'un portrait physique dans le roman car il n'existe que dans l'esprit du héros, son fils. Il joue néanmoins un double rôle : il est à la fois la voix du père, et la voix de la raison et des gens raisonnables et cultivés dans la société qui ont pris position contre le terrorisme et l'esprit fanatique des islamistes. Comme de père, il est identifié au père-Polonius de Hamlet qui prodigue ses bons conseils à son fils :

- *Tiens ma bénédiction, et les quelques préceptes que voici, prends soin de les graver dans ta mémoire. Ne donne pas de langue à tes pensées. Les amis que tu as, une fois éprouvés, agrippe-les à ton âme avec des crampons d'acier. Que ton habit soit aussi couteux que ta bourse le permet, mais sans extravagance, riche pas voyant ; car la mise, souvent proclame l'homme, et en France les gens du meilleur rang et du meilleur état sont sur ce chapitre d'un raffinement exquis.⁵⁶*

⁵³ Salim BACHI, *Tuez-les tous !*, p.118.

⁵⁴ *Ibid.*, p.78.

⁵⁵ *Ibid.*, p.62.

⁵⁶ *Ibid.*, p.21.

Pour son deuxième rôle, il dénie tout acte criminel et tente de convaincre le héros en tirant du Coran et de l'Histoire des arguments contre la pensée des gens de l'Organisations qu'il estime dangereuses pour les musulmans et toute l'humanité.

Alors il nous reste rien, rien.

Tu te trompe, mon fils, je suis l'esprit de ton père, condamné pour un temps à arpenter la nuit.

Et il ajouta :

Il s'aveuglent, mon fils, on ne revient jamais à la pureté originelle, elle n'a jamais existé. Et sur son corps même, le corps saint du prophète, ils se disputaient déjà pour savoir qui prendrait sa succession. Il n'y eut jamais de pureté.

Mais il ne reste rien, père, rien.

Nos ancêtres ont bâti les pyramides. Fondé Carthage.

Mais Carthage brûle.

Pas plus que les pyramides, tu m'entends ?

Je t'écoute, je n'écoute que toi.

Se sont des hauts lieux de notre mémoire impure. Nos ancêtres ont bâti leur civilisation, ils ont construit l'Alhambra comme témoignage de leur excellence. Alors pourquoi vouloir revenir au néant de la pureté originelle ? Ils ont érigé des mosquées où l'on enseignait toute les sciences connues : la philosophie, la médecine, la chimie et l'algèbre. Et que te proposent-ils en échange ? le néant de la pureté originelle, le néant qui éteignit la flamme qui brûlait. La lumière dont parle le Coran. Et qu'ils ont éteinte. Ils veulent l'étouffer mon fils dans la pureté impure de leurs intentions comme ils l'ont toujours fait, ils veulent l'éteindre avec leur pétrole, avec leur compromissions, ils l'ont éteinte en chassant les philosophes, en brûlant leurs œuvres comme impies alors que c'étaient eux les impies, les incroyables honnis de Dieu. L'Orient et l'Occident appartiennent à Dieu mon fils. Quelque soit le côté vers lequel vous vous tournez, la face de Dieu est là. Alors pourquoi vouloir mener des guerres contre la face de Dieu ?

Mais parce qu'ils les mènent contre nous.

Avec quelle armes, mon fils, les lumières de la Science et non ce salmigondis de pureté matinée d'angélisme et de prédication hypocrite car « il en est parmi les hommes dont la parole concernant la vie de ce monde et sa mort surtout sa mort te plaît. Ils prennent Dieu à témoin du contenu de leur cœur, mais ce sont des querelleurs acharnés ». Défie-toi d'eux, ils ne t'apporteront aucune grandeur.⁵⁷

Certes, ce passage est très long, mais il explique à merveille la symbolique du père dans ce roman et résume toute l'argumentation qui pourrait être avancée contre la pensée fanatique des islamistes. Quant à la mort de ce personnage, elle est aussi double,

⁵⁷ Salim BACHI, *Tuez-les tous !*, p.62.

l'une effective lorsque l'on parle du père physique mort à Cyrtha sans que le fils ait pu le voir : « *Il avait appris la mort de son père pendant sa cavale dans la ville lumières éteintes. il tentait alors d'échapper aux flics qui voulaient le renvoyer chez lui, dans le néant, suivre son père dans la tombe.* »⁵⁸

L'autre est symbolique lorsque le personnage a fait taire la voix de la raison en se demandant s'il a tué son père :

Tu crois que je l'ai tué ?

Qui ?

Mon père.

Ils sont déjà morts. Leur génération est une génération d'impuissants. Nous sommes les enfants de la puissance, nous disait-il [...]»⁵⁹

c) La femme

Le dernier important personnage anonyme est *la femme*. *MC San Juan* a fait sa connaissance dans une boîte de nuit au début du premier chapitre. Cette jeune femme prostituée était malingre et brune, aux grands yeux sombres ; elle symbolise d'une part l'Amérique, l'ennemi [*« Il avait envie de la tuer. Et s'il l'étripait ? Il assouvirait sa vengeance et sa volonté de puissance. Il tuerait l'Amérique à travers elle [...] »*⁶⁰]; et d'autre part, l'Amérique la patrie, une terre découverte par hasard : « *Il s'est trouvé une patrie dans cette femme de hasard qui ne savait pas voir son amour pour elle, qui n'écoutait que les siens comme Ophélie un peu trop Polonius.* »⁶¹ En effet, au début, le lecteur pourrait reprocher à Bachi, une contradiction dans les propos du narrateur : *comment l'Amérique pourrait-elle être à la fois son ennemie et sa patrie amoureuse?*

Si l'on fait un retour en arrière, nous nous apercevons que le personnage mis en œuvre est un et multiple à la fois, il est l'ennemi de l'Amérique lorsqu'il est surtout *Seyf El Islam* le membre de l'Organisation qui s'apprête à détourner un avion pour le précipiter sur le World Trade Center ; et devient américain quand il est *MC San Juan* de *Public*

⁵⁸ Salim BACHI, *Tuez-les tous !*, p.50.

⁵⁹ *Ibid.*, p.14.

⁶⁰ *Ibid.*, p.30.

⁶¹ *Ibid.*, p.35.

Ennemi. En dépit de cette figure symbolique de *la femme*, l'auteur définit ce personnage anonyme à travers des comparaisons répétées tout au long du texte.

- *elle se tenait contre lui comme un oiseau effrayé*⁶²
- *elle s'était comportée comme une gamine*⁶³
- *elle se blottit comme un oiseau de malheur*⁶⁴
- *elle le suivait comme une chienne son maître*⁶⁵
- *elle trotta après lui comme une chienne le rejoignant et se collant à lui comme un oiseau effrayé*⁶⁶
- *elle se tenait comme un petit oiseau frêle et fragile, et ils ne bougeaient pas, allongés sur le lit, elle et lui nus comme au premier jour et il se contentait de la regarder, son corps d'oiseau noir, il la regardait sans pouvoir la toucher*⁶⁷

Dans la tradition littéraire le chien est l'animal dont la présence est récurrente, il est le compagnon *fidèle mais bête*⁶⁸, pour se transformer par la suite en un animal élevé par l'homme blanc contre l'homme noir dans la littérature de l'esclavage du XVIII^e au XIX^e siècle : « *dans la réalité de l'esclavage du XVIII^e au XIX^e siècle, les animaux ne sont que source de souci et de tourment, jamais de compassion.* »⁶⁹ Dans le roman contemporain, le chien est la créature soumise à son maître, il représente l'esclavage dans sa nouvelle forme où le moins intelligent est soumis au pouvoir du plus intelligent.

Ce premier regard jeté sur le choix onomastique opéré par l'auteur abstrait nous permet d'étendre la notion de dialogue au-delà des propos échangés entre personnages. L'auteur abstrait par un jeu onomastique complexe, brouille la réalité et la fiction et programme un lecteur intelligent capable d'aller au-delà des noms propres fictionnels et d'interpréter l'absence même des noms chez certains personnages.

⁶² Salim BACHI, *Tuez-les tous !*, pp.28 et 33.

⁶³ *Ibid.*, p.30.

⁶⁴ *Ibid.*, p.31.

⁶⁵ *Ibid.*, pp. 33-52-61

⁶⁶ *Ibid.*, p.52.

⁶⁷ *Ibid.*, p.68 ;

⁶⁸ Robert DELORT, *Les animaux ont une histoire*, Seuil, Paris, 1984, p.79.

⁶⁹ Lucile DESBLACHE, *Bestiaire du roman contemporain d'expression française*, *Op. cit.*, p. 61.

Chapitre V

Le dialogue extratextuel

Dans le présent chapitre, nous nous consacrerons à l'étude des discours extratextuels qui, se présentant sous forme de dialogue (au sens étendu du terme), mettent en rapport plusieurs instances extratextuelles

5.1. Le dialogue épitextuel

5.1.1. Auteur concret / lecteur concret

La plus grande boîte dialogique, dans laquelle sont rangés l'ensemble des dialogues que nous avons lus, est celle qui met en interaction *l'auteur réel* et *le lecteur réel* en tant que personnes physiques et morales dotées d'une existence civile. Cette première forme d'échange s'inscrit dans le cadre de *l'épître* (élément du paratexte) qui touche de près à l'œuvre littéraire et qui selon Genette désigne tous les discours qui servent d'escorte à l'œuvre.

« L'œuvre littéraire consiste, exhaustivement ou essentiellement, en un texte, c'est-à-dire (définition très minimale) en une suite plus au moins longue d'énoncés verbaux plus au moins pourvus de significations. Mais, ce texte se présente rarement à l'état nu, sans le renfort et l'accompagnement d'un certain nombre de productions, elles-mêmes verbales ou non, comme un nom d'auteur, un titre, une préface, des illustrations, dont on ne sait pas toujours si l'on doit ou non considérer qu'elles lui appartiennent [...]. »¹

Genette en s'appuyant sur le critère de l'emplacement partage le *paratexte* en deux catégories :

1. un paratexte situé à *l'intérieur du livre* qu'il nomme *péritexte* (titres, nom de l'auteur, étiquette générique, préface, etc.) ; et
2. un paratexte situé à *l'extérieur du livre* auquel il donne le nom d'*épître* (entretiens, interviews, articles de presse, correspondances, etc.).

La prise en compte de la notion d'épître dans une dimension dialogique s'explique par la loi physique *action / réaction*. Les discours épitextuels émergents représentent différentes réactions de divers types de lecteurs suite à l'action de parution du roman :

« Le roman peut être considéré comme un discours adressé, qui pourra provoquer divers types de réactions notamment les articles de presse qui viennent couronner ou non sa sortie, mais aussi les lettres ou les coups de téléphone qu'un lecteur quelconque adresse au romancier après la lecture du roman. Et ainsi s'établit entre le lecteur et l'auteur une sorte de dialogue où le roman serait le message initiatif, et la lettre le message réactif. »²

¹ Gérard GENETTE, *Seuils*, coll. « Poétique », éd. Seuil, Paris, 1987, p.07.

² Isabelle DONEUX-DAUSSAINT, *Le dialogue romanesque chez Marguerite Duras. Un essai de pragmatique narrative*, [Thèse de doctorat, Lyon 2], 2001, p.19.

Les canaux qui assurent ce type de dialogues épitextuels sont d'une extrême diversité grâce au progrès des sciences de la télécommunication. Divers moyens, alors, sont disponibles pour assurer la prolifération du dialogue romanesque entre le lecteur réel et l'auteur réel.

5.1.1.1. *Le dialogue virtuel*

L'essor des technologies d'Internet et la croissance permanente du nombre d'internautes rend de plus en plus facile et rapide la diffusion et la réception de l'information ce qui a favorisé l'apparition de *la communauté virtuelle* définie comme étant

« le lien d'appartenance qui se constitue parmi les membres d'un ensemble donné d'utilisateurs d'un espace de clavardage, d'une liste ou d'un forum de discussion, ces participants partageant des goûts, des valeurs, des intérêts ou des objectifs communs voire dans les meilleurs cas un projet collectif. »³

La génération de ce genre de communautés a donné naissance à de nouveaux espaces cybernétiques plus spécialisés et encore plus individuels dont les blogs et les courriers électroniques.

a) *La blogosphère littéraire*

Le blog est construit à l'image du journal intime ou des carnets de notes. Le blogueur (celui qui tient le blog) met en ligne un ensemble de textes, de supports iconiques, des éléments multimédias et des liens électroniques qui pointent vers d'autres sites ou blogs ; il réserve aux visiteurs un espace dans lequel ils peuvent poster leurs commentaires sur les contenus du blog après avoir rempli un formulaire web. L'ensemble des blogs qui expriment les mêmes idées et partagent les mêmes préoccupations sont appelés *blogosphère*. Aussi, la blogosphère littéraire est-elle composée d'un ensemble de blogs qui s'intéressent plus particulièrement à la littérature. Nous y trouvons par exemple, des informations sur les dernières publications, des critiques de textes, des extraits de romans, des poèmes, des biographies, des interviews avec des écrivains, etc. elle regroupe des blogueurs

³ Serge PROULX, Louis POISSANT, Michel SENEAL, *Communautés virtuelles : penser et agir en réseaux*, éd. Presses de l'Université Laval, Canada, 2007, p.17.

membres de l'institution littéraire telle que des écrivains, des critiques, des poètes et des lecteurs.

Le chien d'Ulysse est le blog littéraire officiel de Salim Bachi. Il a été créé en 2008 pour servir d'espace d'échanges directs et permanents entre l'auteur et son lectorat. Le nom attribué au blog renvoie au titre du premier roman publié par Bachi en 2001 chez les éditions Gallimard. Le choix de ce roman se justifie par le grand succès qu'il a rencontré dans les milieux littéraires (*prix Goncourt du premier roman, Bourse Prince Pierre de Monaco de la découverte, Prix littéraire de la vocation 2001 décerné par la Fondation Marcel Bleustein-Blanchet*). Pour l'auteur, c'est donc un titre tout désigné, distingué et utile comme moyen de propagande à son blog.



Interface du blog littéraire de Salim Bachi *Le chien d'Ulysse*

Le blog offre à ces visiteurs deux voies de contact : l'une est privée à travers la correspondance électronique ; l'autre est publique par l'envoi des commentaires sur les contenus diffusés en ligne.

En cliquant sur l'indication *Contactez l'auteur* mise en haut du blog, une boîte de dialogue s'ouvre permettant au visiteur de rédiger un courriel et de l'envoyer à la boîte électronique de l'auteur. Ce dernier, à son tour prend à sa charge de répondre par un courriel adressé à la boîte électronique privée de son destinataire.

Nous avons tenté de vérifier la crédibilité de ce moyen de contact en envoyant à l'auteur une lettre électronique⁴ dans laquelle nous lui avons posé quelques questions relatives à l'écriture romanesque. Bachi n'a pas tardé ; dans un délai de 24 heures nous avons eu sa réponse sur notre adresse électronique privée ce qui témoigne de l'attitude positive de ce romancier vis-à-vis des visiteurs de son blog.

En ce qui concerne le second moyen de contact proposé par le blog, les lecteurs des textes mis en ligne peuvent ajouter leurs commentaires en remplissant un formulaire web dont l'objectif est d'identifier le public des lecteurs. La plupart des commentaires postés sont commentés à leur tour par notre blogueur, un véritable dialogue virtuel prend lieu dans cet espace entre l'auteur réel et le lecteur réel d'une part, et entre l'auteur abstrait et le lecteur abstrait d'autre part. Afin d'examiner cette forme de dialogue romanesque extratextuel pour comprendre les principes de son fonctionnement et de cerner les rapports qu'elle entretient avec le dialogue textuel et péri-textuel, nous avons choisis quelques séquences dialogiques composées de commentaires postés et de réponses à ces mêmes commentaires.

Nous aurions préféré le corpus relatif au roman *Tuez-les Tous !*, mais, malheureusement, pour des raisons inhérentes au blog, ce corpus nous a été refusé. Ce qui nous a obligée à en choisir un autre.

b) La correspondance électronique

Les courriels adressés au jeune romancier via son blog littéraire sont certainement d'une immense importance car ils nous informent sur la nature de la relation entre l'écrivain et ses lecteurs, tout comme ils permettent de vérifier la concordance entre les lecteurs réels et le lecteur abstrait sollicité par le romancier dans ses romans. Toutefois, il nous a été impossible de considérer ces courriels dans notre corpus puisqu'ils relèvent de la vie privée de l'auteur.

⁴ Voir l'annexe.

c) *Le face-à-face*

Il est naturel que l'auteur réel qui mène sa vie en dehors du texte littéraire, se retrouve en face de ses lecteurs dans deux types de situations qui relèvent soit de la vie quotidienne (dans les bistrotts, dans la rue, à l'aéroport, dans les marchés, etc.), soit des rencontres officielles (conférences, colloques, séminaires, foires de livres, etc.)

Dans les deux scènes⁵, l'auteur s'efforce à faire disparaître sinon à réduire l'écart entre son *Moi fictif* ou abstrait préexistant dans l'imaginaire du lecteur et son *Moi réel*. Ce comportement est désigné chez Goffman par la notion de « *face* » développée plus tard par Kerbrat-Orecchioni sous l'angle de la *pragmatique des interactions* qui à son tour repose sur la *théorie de la politesse linguistique*. Cette notion est définie comme étant « *image de soi exposée à l'autre, dans le but de défendre son propre territoire (face négative) et de proposer de soi une image valorisante (face positive), [...] la valeur sociale positive qu'une personne revendique effectivement à travers une ligne d'action.* »⁶

Selon Goffman, la *face positive* est un comportement qui « *sert à montrer à l'entourage que l'on est une personne douée de certaines qualités favorables ou défavorables* »,⁷ et en même temps de faciliter la communication entre l'ensemble des protagonistes. C'est ce que s'efforce de faire Bachi durant ses rencontres avec son public réel, occasion d'un dialogue effectif au sens littéral du terme.

d) *Les rencontres organisées*

Dans ce genre de rencontres programmées comme les conférences, les colloques, les foires du livres, l'auteur invité adopte un comportement spécifique en mettant en scène un *Moi* qui joue un double rôle : d'un côté il doit se conformer aux normes préétablies relatives à ce genre de rencontres par l'adoption de certains comportements verbaux et non-verbaux.

➤ *Les comportements non- verbaux* : l'habillement, la gestualité.

⁵ Pour reprendre la terminologie d'E. GOFFMAN *Frame analyses. An essay on organization of experience*, Harper and Row, New York, 1974. 86.

⁶ Catherine KERBRAT-ORECCHIONI, *Les interactions verbales*, T. 1, Armand Colin, Paris, 1990, p. 73.

⁷ E. GOFFMAN, *Frame analyses. An essay on organization of experience*, Harper and Row, New York, 1974, p.69 in Chrétien BAYLON, Xavier MIGNOT, *La communication*, coll. « Linguistique », Nathan, Paris, 1994, p.247.

- *Les comportements verbaux* : le discours présenté, les rituels d'accès, les rituels de confirmation, les rituels de réparation, les règles de politesse.

e) *Les rencontres privées*

En dehors des rencontres organisées, il arrive que l'auteur se réunit avec ses lecteurs dans différents endroits pour lui demander des autographes, des dédicaces, une photographie, ou bien le féliciter suite à la publication d'une de ces œuvres, ou simplement pour le saluer. Ces rencontres, généralement brèves et privées, échappent à notre étude parce qu'elles relèvent des conversations quotidiennes de l'auteur avec son entourage.

5.1.2. Auteur réel / lecteur abstrait

A côté du dialogue qui s'instaure entre l'auteur réel et ses lecteurs réels prolifère un autre dialogue entre l'auteur réel et son lecteur abstrait dans ce que l'on appelle les rencontres médiatiques.

5.1.2.1 *L'interview et l'entretien*

Historiquement, l'interview est liée à la presse écrite, mais avec le règne de l'audiovisuel, des émissions sont entièrement consacrées à l'interview qui en apparence met en situation de dialogue l'interviewer (questionneur) et son invité, cependant qu'en réalité ce sont les lecteurs, les auditeurs ou les téléspectateurs qui sont visés. En effet, ce genre journalistique constitue la manifestation la plus importante et la plus courante de la relation auteur / lecteur en dehors du roman -rangée sous la catégorie de l'épitéxte public. Il arrive souvent que le terme *interview* soit pris comme synonyme avec celui d'*entretien*, alors que Gérard Genette opère entre les deux termes deux différences fondamentales.

« J'appellerai interview un dialogue, généralement bref et assuré par un journaliste professionnel, commis d'office à l'occasion ponctuelle de la sortie d'un livre, et portant en principe exclusivement sur ce livre ; et entretien un dialogue généralement plus étendu, à échéance plus tardive, sans occasion précise ou débordant largement cette occasion, si la publication d'un livre, ou l'obtention d'un prix, ou tel autre événement, donne prétexte à une rétrospection plus vaste, et souvent assuré par un médiateur moins interchangeable, plus « personnalisé », plus spécifiquement intéressé à l'œuvre en cause, à la limite un ami de

l'auteur, [...]. Cette distinction est naturellement déjouée dans la pratique, où l'on voit bien des interviews tourner à l'entretien (mais non l'inverse). »⁸

5.1.3. Auteur réel / éditeur

Il est vrai que le dialogue textuel est le premier à exister avec toutes les instances impliquées à l'intérieur du roman, mais ces dialogues ne seront validés et estimés qu'après leur publication. De fait, le premier dialogue inhérent à l'existence du roman dans sa forme manuscrite s'établit entre l'auteur et l'éditeur. Ce dialogue est souvent caché aux lecteurs et négligé par la sociologie du livre ou la sociologie de l'édition alors même qu'il décide du sort de l'œuvre et de certains détails nécessaires à la lecture du roman.

« Les représentations que l'auteur se fait de ses pairs, de la critique, de l'accueil de son livre de son avenir littéraire passe par cet homme-clef. Pour se faire une idée de sa capacité à orienter l'écriture et la lecture ou, autrement dit, à matérialiser les goûts littéraires, il suffit d'essayer de s'imaginer une littérature française du XX^{ème} siècle sans Gaston Gallimard, sans Bernard Grasset et sans Jérôme Lindon (le promoteur du nouveau roman dans les éditions de Minuit). »⁹

Certains aspects de ce dialogue pourraient être divulgués au travers des déclarations de l'auteur, et rarement de l'éditeur, à la presse ou pendant les rencontres organisées. La relation entre Salim Bachi et l'éditeur de *Tuez-les tous !* (et notamment de la majorité de ces publications) est très discrète –néanmoins pour les besoins de notre étude, nous tenterons de tracer les grandes lignes de ce dialogue liées à certains aspects de l'édition et de l'éditeur.

5.1.3.1. Conception et remise du manuscrit

Le manuscrit (*tapuscrit*) adressé à l'éditeur doit répondre à certains critères scripturaux pour en éviter la mise à l'écart. Parmi ces critères de rédaction ceux qui touchent à la mise en forme comme par exemple le nombre de mots ou de lignes dans chaque page : *« la page standard comporte, d'usage courant, 1500 signes, soit 25 lignes de 60 signes, intervalles et ponctuation compris, en double interligne. »¹⁰*

⁸ Gérard GENETTE, *Seuils*, éd. Seuil, Paris, 1987, p. 329.

⁹ Paul DIRKX, *Sociologie de la littérature*, coll. « Coursus Lettres », Armand Colin, Paris, 2000, p.109.

¹⁰ Conseil Permanent des Écrivains, *Le contrat d'édition, comprendre ses droits, contrôler ses comptes*, SNAC, Paris, 2007, p.14.

Le respect des normes de rédaction garantit la lecture du manuscrit par le comité de lecture de la maison d'édition qui décidera de la publication ou non du roman. Les membres de ce dernier sont des personnalités qui jouissent d'une notoriété dans l'institution littéraire (des écrivains connus, des critiques, des poètes, etc.) et qui disposent d'une grande expérience dans le domaine de l'édition.

Afin de connaître de près et de cerner à partir de leurs biographies et bibliographies le type de lecteurs auquel appartient chaque membre du comité de lecture qui a validé la publication de *Tuez-les tous !*, nous avons envoyé aux éditions Gallimard deux courriels, malheureusement, nous n'avons pas reçu de réponse. Pour ce faire, nous avons tenté de dégager leur profil commun à partir du texte appréhendé sous l'angle de l'auteur abstrait.

Après avoir mis en forme son manuscrit, et pour éviter toute forme de plagiat, l'auteur remet son ouvrage en fichier numérique accompagné de préférence d'une version papier par plusieurs voies :

- *s'adresser à lui-même ses œuvres par pli recommandé et fermé à la cire à cacheter. L'oblitération de la poste constituera alors un commencement de preuve.*
- *Effectuer un dépôt auprès d'un officier ministériel (huissier ou notaire).*
- *effectuer un dépôt auprès de la Société des gens de lettres de France (SGDL).*
- *Effectuer un dépôt auprès du Syndicat National des Auteurs et des Compositeurs (SNAC).*
- *Effectuer un dépôt sous enveloppe Soleau (du nom de son inventeur) auprès de l'Institut National de la Propriété Industrielle (INPI).¹¹*

5.1.3.2. Le contrat d'édition ¹²

Selon l'article 132-1 de loi n°06-961 relative aux droits d'auteur et aux droits voisins dans la société de l'information publiée le 06 août 2006 au Journal Officiel le contrat d'édition est défini ainsi.

¹¹ Conseil Permanent des Écrivains, *Le contrat d'édition, comprendre ses droits, contrôler ses comptes*, SNAC, Paris, 2007, p.14.

¹² Voir *annexe*.

« Le contrat d'édition est le contrat par lequel l'auteur d'une œuvre de l'esprit ou ses ayants droit cèdent à des conditions déterminées à une personne appelée éditeur le droit de fabriquer ou de faire fabriquer en nombre des exemplaires de l'œuvre, à charge pour elle d'en assurer la publication et la diffusion. »¹³

Ce contrat est en réalité un contrat de louage de l'ouvrage qui autorise l'éditeur à l'exploiter contre une rémunération, généralement, proportionnelle aux recettes provenant de l'exploitation de l'œuvre. L'imprimé à remplir et à signer diffère d'une maison à une autre pour certains détails qui peuvent être négociés par l'auteur dans le souci d'améliorer les conditions d'exploitation de son ouvrage. La négociation est réservée aux auteurs connus qui sont en position de force, quant aux auteurs anonymes, ils signent généralement à l'aveuglette uniquement pour se faire publier. Pour Bachi la publication de son premier roman a suivi le cheminement ordinaire d'un auteur anonyme : l'auteur qui a adressé son manuscrit par courrier à plusieurs éditeurs connus accompagné d'une lettre de présentation, n'a reçu de réponse que de la maison d'édition Gallimard à laquelle il exprime sa gratitude et lui reconnaît implicitement sa capacité à découvrir les nouveaux romanciers talentueux mis à l'écart par d'autres éditeurs parisiens connus.

« Il est toujours palpitant de voir comment un auteur, alors inconnu, est publié du jour au lendemain. Quel a été ton « parcours du combattant » pour te faire éditer ?

Par la poste ! (rire). C'est toujours la réponse rituelle dont il faut se méfier. Pour ma part, j'ai écrit plusieurs livres avant le Chien d'Ulysse que j'ai envoyé à tous les éditeurs de la planète. Bien entendu la terre n'a pas répondu à mes attentes (rires) alors je me suis remis au travail et cela a donné après bien des années de dur labeur, Le chien d'Ulysse. Je l'ai ensuite adressé à quatre éditeurs parisiens connus, dont le tiens, Alain. Et seul Gallimard a bien voulu le publier. Qu'Allah les remercie ! Sans eux, je serai sans doute très pauvre maintenant, inconnu, revenu en Algérie par charter. »¹⁴

¹³ Conseil Permanent des Écrivains, *Le contrat d'édition, comprendre ses droits, contrôler ses comptes*, SNAC, Paris, 2007, p.12

¹⁴ Alain MABANCKOU, *Portraits d'écrivains (6). Dix questions à Salim Bachi : « si cela ne leur plaît pas, ils peuvent s'accrocher une pendule ! »*, [en ligne], mis en ligne le 03 octobre 2008, consulté le 20 mars 2009, URL : <http://www.congopage.com/article3725.html>

En tant qu'écrivain, l'interviewer Alain Mabanckou témoigne par l'expression « *parcours du combattant* » de la difficulté de se faire publier pour la première fois. Il rejoint Salim Bachi qui remet en question la crédibilité des éditeurs *connus* dans le choix des romans destinés à la publication. Car le même roman refusé par ces éditeurs et publié par Gallimard a été couronné par trois prix littéraires et largement apprécié par la critique. Les remerciements adressés aux éditions Gallimard attestent de la gratitude de l'auteur vis-à-vis des membres de cette maison et témoignent également de la bonne relation financière entre les deux.

Nous supposons que suite au grand succès qu'a connu son premier roman *Le chien d'Ulysse*, Salim Bachi est passé du stade de *la signature à l'aveuglette à la négociation* de certaines stipulations contractuelles. Conséquemment, le dialogue entre l'auteur et l'éditeur prend un autre tournant, les interlocuteurs acquièrent de nouvelles positions et changent de discours.

5.2. Le dialogue péritextuel

En référence, toujours, à l'ouvrage de Genette *Seuils*, le péritexte est constitué d'un ensemble d'éléments qui se situent dans la même aire scripturale que le texte. Ces éléments servent à la fois à *présenter* le texte et à *le rendre présent*.¹⁵ La présentation de l'œuvre se fait à l'aide de certains indices dont l'interprétation oriente le lecteur et diminue l'écart entre le sens véhiculé par le texte et l'horizon d'attente du lecteur.

« *Ce signifié en puissance (le texte) est largement canalisé, toutefois par un réseau d'indices qui guident le lecteur et établissent, comme pour la visite d'un musée un ensemble de garde-fous grâce auxquels la compréhension du message se trouve facilitée (et la part de l'imagination dangereusement réduite).* »¹⁶

¹⁵ Gérard GENETTE, *Seuils*, éd. du Seuil, Paris, 1987, p.0 7.

¹⁶ Bernard VALETTE, *Esthétique du roman moderne*, coll. « 128 », série « littérature », Nathan, Paris, 1993, p.148.

5.2.1. Éditeur / lecteur abstrait

5.2.1.1. La couverture

La couverture sert tout d'abord à protéger les pages du livre contre toute atteinte extérieure comme l'humidité, les taches, l'éparpillement des feuilles, etc. Beaucoup d'anciens manuscrits ont survécu grâce à une couverture reliée en cuir, alors que d'autres, à défaut de couverture, n'ont pu exister que dans la mémoire humaine. En plus de sa fonction protectrice, la couverture constitue un lien entre l'œuvre et le lecteur. Elle remplit deux fonctions capitales informative et commerciale.

a). La fonction informative

Elle offre au lecteur certaines informations sur le contenu du livre, sur son auteur, son appartenance générique, la maison d'édition, etc. Ces informations sont réparties entre la première de couverture, la tranche et la quatrième de couverture.

b). La fonction commerciale

La couverture sert également, à commercialiser le livre en jouant sur la perception visuelle du lecteur. Le choix du support (son épaisseur, sa forme, sa qualité) dépend du public alors que les couleurs, les illustrations, la typographie sont relative au genre du livre.

Suivant la tradition des Éditions Gallimard, *Tuez-les tous !* est publiée dans la *collection blanche* dont la couverture est très simple sans trop de couleurs et sans illustrations à l'exception de la bande pliée rouge introduite par Gallimard pour des raisons commerciales.

« On assiste d'ailleurs à une évolution des mœurs en France dans ce domaine : deux éditeurs, et non des moindres puisqu'il s'agit de Gallimard et du Seuil, après avoir longtemps adopté depuis longtemps des couvertures sobres et toujours identiques pour leurs collections de littérature, ont commencé ces dernières années à ajouter sur celles-ci une jaquette souvent polychrome susceptible, sur les tables des libraires notamment, d'attirer le regard des clients. »¹⁷

5.2.1.2. La bande pliée

C'est une bande rouge sur laquelle est écrit en lettres capitales « 11 SEPTEMBRE ». Elle vient tout d'abord, comme l'affirme Couturier, attirer le regard du lecteur par sa

¹⁷ Maurice COUTURIER, *La figure de l'auteur*, coll. « Poétique », Seuil, Paris, 1995, p.30.

couleur rouge et par suite augmenter les ventes du livre ; enfin, remplir une fonction référentielle en situant le titre dans un contexte historique réel connu par tous les lecteurs.

5.2.1.3. La première de couverture

a). Le nom de l'auteur

« Le nom d'auteur, ainsi que le rappelle Foucault, est, comme tout nom propre, à la fois une désignation (une simple indication, un indice, un doigt levé), et l'équivalent d'une description définie (il subsume une biographie). Il diffère toutefois d'un nom d'individu, ou n'est pas un nom propre comme les autres, car ce qu'il désigne est une œuvre : "Walter Scott" ou "l'auteur de *Waverley*", suivant l'exemple de Russell, et si l'on découvre que *Waverley* n'est pas de Scott, ce changement modifie radicalement le nom d'auteur, alors qu'une telle découverte n'a pas d'effet aussi considérable sur le nom d'individu. »¹⁸

La réussite de ses œuvres précédentes assure un certain public à notre jeune romancier. Le nom de Salim Bachi dit quelque chose au lecteur sur l'écriture et le style de cet auteur et donne des garanties de vente à l'éditeur, de même qu'une nomination à des prix littéraires ; tout cela concourt à légitimer l'auteur et à crédibiliser la maison d'édition.

b). Le titre

Il n'est pas utile ici de démontrer l'importance du titre qui assure le premier contact entre le lecteur et le texte, Genette l'a longuement fait dans son *Seuil* en attribuant au titre trois principales fonctions :

1. *La fonction d'identification* : il arrive souvent que des titres d'ouvrages, qu'ils soient littéraires ou autres, renvoient directement à leurs auteurs. Celui qui dit *Nedjma* au libraire n'a pas besoin de citer Kateb Yacine, ou si on demande *Les Misérables*, il n'est pas nécessaire d'évoquer Victor Hugo, car chacun de ces titres identifie son auteur. Cependant, la charge référentielle du titre *Tuez-les tous*, et le succès du roman restent, à notre avis, insuffisants pour que ce titre sert d'identifiant. C'est la postérité et la traduction dans d'autres langues qui attribueront au roman sa fonction d'identification.

¹⁸ Antoine COMPAGNON, *Qu'est ce qu'un auteur ? 2. la fonction de l'auteur*, <http://www.fabula.org/compagnon/auteur2.php>

2. *La fonction descriptive* : en fonction des informations que le titre offre au lecteur sur le contenu de l'ouvrage et / ou sa forme, Genette opère deux types de titres : l'un est appelé *thématique*, l'autre *rhématique* tout comme il peut être selon Charles Grivel un titre *mixte*.¹⁹ En s'inscrivant dans des titres thématique, *Tuez-les tous* avec ses onze lettres constitutives annonce déjà le contenu du roman inspiré des événements du 11 septembre 2001. Cette information sera validée par le lecteur grâce à la bande pliée, à l'extrait du roman et au résumé présents sur la quatrième de couverture.
3. *La fonction séductrice* : parmi les soucis majeurs de l'éditeur, la séduction de nouveaux lecteurs ou acheteurs : pour y arriver le choix du titre et sa mise en place, en accord avec l'auteur, seront étudiés minutieusement. La stratégie de captation²⁰ déployée pour *Tuez-les tous* repose sur l'aspect aigu de cette expression injonctive ainsi que sur sa valeur connotative qui renvoie à toutes les significations annexes véhiculées par le titre indépendamment de sa fonction descriptives.²¹ D'ailleurs, de même qu'elle reflète la texture changeante du roman, cette valeur connotative intense que véhicule le titre permet la fabrication des différentes figures du lecteur en tant que consommateur potentiel.

Tuez-les tous postule ainsi un lecteur musulman et religieux en faisant allusion à trois versets coraniques : verset 191 sourate *El Baqara*,

« *Tuez-les partout où vous les rencontrerez ; chassez-les des lieux d'où ils vous auront chassés. - la sédition est pire que le meurtre- ne les combattez pas auprès de la Mosquée sacrée, à moins qu'ils ne luttent contre vous en ce lieu même. S'ils vous combattent, tuez-les : telle est la rétribution des incrédules. »*

¹⁹ Charles GRIVEL, *Production de l'intérêt romanesque*, Mouton, Paris- La Haye, 1973 in Vincent JOUVE, *La poésie du roman*, coll. « Campus Lettres », Armand Colin, Paris, 2001, p.15.

²⁰ Selon le *Dictionnaire d'Analyse de Discours* (pp. 92-93) : les stratégies de captation visent à séduire ou à persuader le partenaire de l'échange communicatif de telle sorte que celui-ci finisse par entrer dans l'univers de pensée qui sous-tend l'acte de communication, et partage ainsi l'intentionnalité, les valeurs et les émotions dont il est porteur [...]. Dans la communication publicitaire, elles consistent à fabriquer différentes figures du destinataire pour tenter de séduire le consommateur potentiel.

²¹ Vincent Jouve, *La poésie du roman*, coll. « Campus Lettres », Armand Colin, Paris, 2001, p.16.

Le verset 89 sourate *An-nissa*

« Ils aimeraient vous voir incrédules, comme ils le sont eux-mêmes, et que vous soyez ainsi semblables à eux. Ne prenez donc aucun protecteur parmi eux, jusqu'à ce qu'ils émigrent dans le chemin de Dieu. S'ils se détournent, saisissez-les; tuez-les partout où vous les trouvez. »

Le verset 91 sourate *An-nissa*

« Vous trouverez d'autres gens qui désirent la paix avec vous et la paix avec leur propre peuple. Chaque fois qu'ils sont poussés à la révolte, ils y retombent en masse. S'ils ne se retirent pas loin de vous ; s'ils ne vous offrent pas la paix ; s'ils ne déposent pas leurs armes; saisissez-les ; tuez-les partout où vous les trouverez. Nous vous donnons tout pouvoir sur eux! »

Le titre de l'œuvre sollicite par ailleurs un lecteur historiquement cultivé en référence à une célèbre injonction prononcée au XIII^{ème} siècle par Arnaud Amaury, légat du pape [« *Tuez-les tous, Dieu reconnaîtra les siens* »], lors des Croisades contre les Albigeois en 1209. Enfin, le dernier lecteur potentiel visé est celui pour lequel l'audiovisuel est une préoccupation importante, le titre nous renvoie alors au film documentaire réalisé par Raphaël Glücksmann, Pierre Mezerette et David Hazan sur les génocides du Rwanda ; comme il fait allusion aux films *Tuez-les tous et revenez seul* (*Ammazzali tutti e torna solo*), réalisé par Enzo Casteralli en 1968, et le film *Le dernier Samouraï* réalisé par Edward Zwick en 2004. *Tuez-les tous* est aussi un titre musical qui nous rappelle l'album du groupe metallica *kill'em all*.

c). *l'étiquette générique*

Par le biais de l'indication générique, l'éditeur invite le lecteur à adopter un mode de lecture conforme au genre romanesque, il lui demande de traiter sa marchandise avec un autre Moi fictif et de laisser de côté son Moi réel -comme nous l'avons déjà vu dans le deuxième chapitre.

d). *le nom de l'éditeur*²²

5.2.1.4. *La tranche*

La tranche c'est le dos qui unit la première et la quatrième du livre. Elle comporte les mêmes renseignements que ceux mentionnés sur la première de couverture et qui permettent l'identification du roman lorsqu'il est rangé.

5.2.1.5. *La quatrième de couverture*

Sur la quatrième de notre roman, l'éditeur a respecté la tradition en choisissant un extrait du roman, un petit résumé de l'histoire et une petite biographie du jeune écrivain. Le choix de l'extrait est, à notre avis, très réussi dans la mesure où il soutient le titre et la bande pliée et affirme chez le lecteur ces premières lectures péritextuelles.

« Ils marchaient dans la nuit noire. Elle versait des larmes. Il détestait ça. Il avait envie de la tuer. Il tuerait l'Amérique à travers elle. Et demain matin, il garderait les yeux ouverts quand il lancerait le Boeing 767 de la compagnie American Airlines sur les deux tours les plus orgueilleuses de l'humanité. Les yeux grands ouverts. »

Cependant, le petit résumé rédigé par l'écrivain lui-même pourrait dérouter le lecteur qui se trouve incapable de déterminer s'il s'agit d'une fiction ou d'une biographie du kamikaze.

En plus de ces informations qui concernent de près le lecteur, le roman en tant que marchandise doit contenir d'autres informations sur la quatrième de couverture destinées à un public très limité comme les bibliothécaires, les libraires, les bouquinistes, les diffuseurs, etc.

Ces informations sont résumées dans le code barre, le numéro ISBN (*International Standard Book Number* 2-07-077097-4) et le prix du roman (12.90 €).

5.2.2. *Auteur abstrait / lecteur abstrait*

5.2.2.1. *L'épigraphe*

Le roman s'ouvre sur un extrait de l'œuvre de Joseph Conrad *Au cœur des ténèbres*

²² Voir supra page 112 section 5.1.3.3

« Je relevai la tête. L'horizon était barré par un banc de nuages noirs et cette eau, qui comme un chemin tranquille mène aux confins de la terre, coulait sombre sous un ciel chargé, semblait mener vers le cœur même d'infinies ténèbres. »

Cette épigraphe remplit selon Genette quatre fonctions²³ : elle éclaire et justifie le titre du roman, prolonge le texte, et met en valeur l'auteur qui tout au long de son roman, manifeste une culture littéraire estimable.

5.2.2.2. Les intertitres

Les trois intertitres qui devisent le texte en trois parties, fonctionnent comme des intertextes en renvoyant le lecteur, tout d'abord, à la pensée du philosophe Friedrich Nietzsche pour le premier intertitre *l'éternel retour*. *L'éternel retour* pour ce philosophe est une volonté de puissance qui oppose l'existence et l'essence, c'est-à-dire la structure interne d'une chose. Le second intertitre *le roi des oiseaux* est le Simorgh, symbole de Dieu dans la tradition mystique persane.²⁴ Quant au dernier intertitre *le retour de l'Éternel* nous n'avons trouvé aucune information, notre recherche a été malheureusement infructueuse.

5.2.2.3. L'épilogue

Dans l'épilogue l'auteur signale explicitement les deux plus grandes sources des intertextes insérés dans le texte :

« Les versets coraniques ont été traduits par Denise Masson, traduction publiée aux éditions Gallimard ; celle de Hamlet, non moins remarquable, par Jean-Michel Déprats aux éditions Gallimard également.
Il faut rendre à Dieu ce qui appartient à Dieu, et à Shakespeare ce qui appartient à Shakespeare ».

²³ Gérard GENETTE, *Seuils*, éd. du Seuil, Paris, 1987, pp.159-163.

²⁴ Voir supra chapitre II.

Conclusion

A l'issue de notre étude inscrite dans la lignée des travaux qui ambitionnent d'établir une poétique du dialogue romanesque similaire à celle du récit, et dans laquelle nous avons tenté de répondre à quelques questions essentielles à propos de ce même dialogue¹, et pour lesquelles comme réponses anticipées nous avons formulé quatre hypothèses², l'application de la pragmatique narrative (dictée notamment par la nature de la problématique)s'est révélée très importante dans la mesure où elle nous a permis de mettre l'ensemble des *textes*, tout d'abord en relation avec leurs producteurs/récepteurs, ensuite d'en dégager les rapports avec la diégèse.

Quant à notre corpus hétérogène composé du roman de Salim Bachi *Tuez-les Tous*, et de quelques périphériques épitextuels, il nous a remarquablement servi pour certains niveaux d'analyse (tel que le niveau du dialogue textuel entre l'auteur abstrait et le lecteur abstrait, entre le narrateur et le narrataire, entre le texte et les autres textes ou autres arts), ainsi qu'au niveau du dialogue extratextuel entre les différentes instances impliquées (à l'exception de l'échange entre l'auteur réel et le lecteur réel dans les endroits publics, échange qui relève de la vie privée des deux protagonistes ; et entre l'auteur concret et l'éditeur dont l'échange-négociation se passe en toute discrétion).

Cependant, le dialogue des personnages représentant seulement 17.66% de la parole romanesque, doit être, en principe, conçu sur le modèle des conversations authentiques pour créer chez le lecteur un effet de vraisemblance. De telles conversations nous permettent en effet d'appliquer l'approche conversationnelle développée par Kerbrat-Orecchioni—approche qui consiste à dégager les principes régissant les conversations ordinaires réinvesties dans le texte romanesque et à examiner les violations légitimées par l'écriture littéraire.

Malgré les quelques « faiblesses » du corpus que nous avons déjà signalées au niveau de l'introduction, les résultats obtenus corroborent nos hypothèses. Le dialogue entre personnages a son importance comme composante cardinal du roman même s'il ne constitue pas l'unique dimension dialogale du roman. Par ailleurs, il s'est avéré que l'acception du terme *dialogue*, pris dans un sens plus étendu, le prolonge au-delà de sa

¹ Voir *supra* introduction.

² *Ibid.*

limite connue et fait surgir à la surface des instances émettrices ou réceptrices longtemps mises à l'écart (vu leur nature implicite ou extratextuelle) telles :

- ✓ *l'auteur et le lecteur abstraits,*
- ✓ *le narrataire,*
- ✓ *l'éditeur,*
- ✓ *le moi médiatique de l'auteur.*

La plupart de ces instances sont représentées schématiquement par Jaap Lintvelt dont sa superposition de l'énonciation romanesque aboutit à des niveaux d'analyse textuel, abstrait et réel.

A cette classification, nous avons rajouté d'autres types de dialogue comme celui qui s'instaure entre le texte bachien et les autres textes ou les autres cultures et qui relève du dialogisme bakhtinien, ainsi que celui qui met en dialogue l'éditeur et l'auteur ou l'éditeur et le lecteur.

Au plan du dialogue textuel, il a été question tout d'abord des deux instances abstraites : *l'auteur abstrait* mis en action par Salim Bachi comme un autre *Moi* fictif responsable de la création du roman de *Tuez-les Tous* et dont les indices de la présence s'assimilent à ceux du narrateur extradiégétique. L'auteur programme un *lecteur abstrait* dont les caractéristiques sont définies à partir des compétences sollicitées chez le lecteur réel. Ces compétences sont de nature linguistique, esthétique, littéraire et extralittéraire. L'analyse du corpus nous a permis de la sorte de déterminer ce type particulier de lecteur que nous qualifierons d'expression française, d'intelligent, de largement cultivé, et qui détient un savoir esthétique profond lui permettant d'interpréter par exemple *la répétition*, procédé récurrent dans le texte, ou la fréquence de la comparaison comme le renouement avec l'écriture de la renaissance.

Par suite, notre intérêt porté sur le narrateur et le narrataire a mis en évidence à partir d'une liste d'indices (négation, adresses directes, questions, pronoms démonstratifs, noms propres) l'existence d'un dialogue purement textuel entre ces deux instances du texte.

Quant au dialogue entre textes, conçu par rapport à la transtextualité de Gérard Genette, Salim Bachi en offre à son lecteur une étrange mosaïque de textes semblable à l'étrangeté de son personnage ; mosaïque textuelle qui varie entre :

- *la citation* (explicite et implicite intégrée à la narration) de versets coraniques portant principalement sur la thématique du *Djihad*. Ces versets qui sont d'une imposante présence vu la nature du personnage et de la fiction, ne sont pas cités dans leur langue d'origine l'arabe, l'auteur en utilisant une version traduite de David Masson publié chez Gallimard, vise déjà un lecteur qui n'est pas forcément arabe ou musulman mais possédant une connaissance suffisante du Coran pour qu'il puisse cerner les versets implicites. L'utilisation par l'auteur de cette version traduite qui contient une erreur flagrante, a altéré d'une certaine manière son image chez le lecteur musulman. L'auteur étant un arabo-musulman devrait vérifier la traduction des versets pour éviter ce genre de piège.
- *L'allusion* qui témoigne et de l'intelligence de l'auteur avec sa capacité à renvoyer le lecteur vers d'autres textes à travers des petites unités textuelles ; et de l'intelligence du lecteur postulé qui est censé percevoir ces petites unités. L'allusion chez Bachi jette un pont de dialogue entre différentes traditions religieuses (musulmane, chrétienne, hébraïque), et nous plonge également dans l'histoire et la musique.
- *La référence* a eu, aussi, sa part dans l'écriture bachienne qui par un jeu de renvois explicites programme un lecteur doté d'une culture religieuse, littéraire, historique, mythologique et politique approfondie afin qu'il puisse déchiffrer un code d'écriture très complexe.

A côté de ce dialogue culturel, le texte bachien interagit avec la culture de masse comme la musique, le cinéma et la photographie. Cette interaction est précoce car elle se manifeste déjà au niveau du titre *Tuez-les Tous* qui nous renvoie à un album musical et à plusieurs films³. Quant au corps du roman, des titres de films dont la plupart appartiennent à l'âge classique du cinéma, reviennent souvent pour mettre en évidence

³ Voir *supra* chap.5.

ce rapport rigide entre la littérature et le cinéma ; la photographie est présente avec un métatexte de la photo de Kim Phuc qui illustre l'horreur de la guerre du Vietnam.

De fait, ce dialogue interculturel vient tout d'abord comme une nécessité d'une écriture en quête d'une forme spécifique à un écrivain qualifié du plus talentueux de sa génération. Ensuite, pour confirmer cette étiquette en construisant chez le lecteur une image de Salim Bachi digne d'estime et d'admiration pour ces qualités de grand lecteur. Toujours au niveau du dialogue textuel, le dialogue entre personnages, d'apparence simple se révèle complexe et exige une *surlecture* qui dépasse les données superficielles. En choisissant des noms de personnages et des pseudonymes référentiels, l'auteur plonge son lecteur dans l'histoire religieuse musulmane et dans les définitions dictionnairiques qui contribuent à l'interprétation de la parole de chaque personnage et de son rôle dans la fiction. Un choix que nous estimons réussi dans la mesure où il articule deux visions opposées, la vision traditionnelle et la vision moderne dans le choix onomastique.

Également une parole distribuée selon un référent relevant de la réalité qui nous renvoie à la situation politique actuelle du monde où l'Amérique réussit toujours à imposer son mot. Nos calculs confirment nos propos, Bachi accorde aux Américains si peu qu'ils soient, 45% de l'ensemble du discours des personnages, et 38.72% à l'Organisation islamiste qui tente de s'opposer au pouvoir des Etats-Unis.

Quant au dialogue proprement dit, nous l'avons classifié en fonction de sa nature, selon la typologie opérée par Durrer et Kerbrat-Orecchioni qui propose quatre (04) types de dialogues : *phatique, didactique, dialectique et polémique*. Celui-ci est dominant par rapport aux autres types vu la nature polémique du roman.

Au-delà des lisières textuelles du roman, s'installe un autre type de dialogue extratextuel qui vient, en plus de l'orientation de l'horizon du lecteur, donner des informations complémentaires à l'interprétation et à la compréhension du sens véhiculé par le texte et par rapport aux conditions de production/diffusion/réception de l'œuvre romanesque.

Dans ce type de dialogue les instances qui entrent en interaction ne sont pas forcément du même niveau ; il se pourrait que le lecteur concret se retrouve en situation de communication avec le lecteur abstrait (cas des interviews et des entretiens) ou l'éditeur avec le lecteur abstrait (par exemple, par le truchement de la couverture). Donc, le dialogue extratextuel n'implique pas inévitablement une symétrie énonciative similaire à celle du dialogue textuel.

L'analyse de ce dialogue extratextuel nous a permis d'aboutir aux résultats suivants:

- 1- le dialogue qui s'instaure entre Salim Bachi comme auteur concret et ses lecteurs concrets. La présence corporelle des deux protagonistes assurant une situation de communication de type *face-à-face* (rencontres privées dans la rue, le café, etc. ou organisée dans les conférences, les foires de livres, les colloques, etc.) doit obéir aux rituels spécifiques à chaque type de situation, en adoptant un comportement adéquat permettant à l'auteur de préserver son image d'auteur digne d'estime et d'admiration.
- 2- Le dialogue entre l'auteur concret et le lecteur abstrait peut revêtir plusieurs formes :
 - il est virtuel et prend effet dans le blog littéraire de Salim Bachi. *Le Chien d'Ulysse* assure le contact avec les lecteurs concrets par le biais des commentaires postés, des courriels électroniques auxquels l'auteur veille à répondre immédiatement et dans lesquels les lecteurs s'entretiennent avec Salim en le tutoyant sur ses publications, et sur ses futurs projets.
 - Il est médiatique à travers les interviews, et les entretiens accordés à la presse écrite et audiovisuelle. Dans ce genre de dialogue l'auteur est contraint de répondre aux questions de l'intervieweur mais de manière à préserver son image (déjà construite dans le texte) en veillant à choisir soigneusement ses mots et à trier l'information qui serait en mesure de servir le sens visé par le roman.
- 3- Le dialogue entre l'auteur abstrait et le lecteur abstrait dans le périphrase est orienté vers les mêmes objectifs que ceux du dialogue textuel : la programmation d'un lecteur de qualité doté d'un grand savoir interculturel, et

l'esquisse d'une image de soi conforme à celle construite par la critique littéraire et les médias.

- 4- Le dialogue entre l'auteur concret et l'éditeur qui n'est pas divulgué au public mais que nous avons tenté de reconstruire à travers le contrat d'édition, et les quelques déclarations de l'auteur.
- 5- Finalement, c'est l'éditeur *Gallimard* qui s'adresse, cette fois, à un lecteur abstrait dans une double finalité, l'une purement commerciale opère des choix esthétiques et linguistiques qui accrochent les lecteurs comme la bande rouge sur laquelle est mentionnée *11 septembre 2001* ; l'autre est informative en indiquant sur la couverture le cadrage générique, le nom de l'auteur et autres informations adressées à un type particulier de lecteurs comme les bibliothécaires.

Tous ces résultats ne constituent qu'une partie d'un ample travail qui pourrait être porté sur le dialogue romanesque dans toutes ses dimensions. Une multitude de recherches complémentaires pourraient être entreprises à partir des interrogations suivantes :

- 1- il est évident que tout texte dialogue avec des discours qui relèvent des redits, du sens commun, des clichés et des stéréotypes ; *de quel manière est régi ce type de dialogue et sur quels principes fonctionne-t-il ?*
- 2- *Est-il possible de considérer le dialogue entre personnages comme conversations authentiques gérées par les maximes conversationnelles développées par les interactionnistes ?*
- 3- *Si l'on accepte le postulat que tout texte littéraire est un macro dialogue, serait-il possible qu'il fonctionne selon les lois et les maximes qui gèrent les conversations ordinaires ?*

Annexes

L'Internationale

Debout les damnés de la terre!
 Debout les forçats de la faim!
 La raison tonne en son cratère,
 C'est l'éruption de la fin.
 Du passé, faisons table rase,
 Foule esclave debout! debout!
 Le monde va changer de base:
 Nous ne sommes rien, soyons tout!

Refrain

C'est la lutte finale,
 Groupons-nous, et demain
 L'Internationale,
 Sera le genre humain.
 C'est la lutte finale,
 Groupons-nous, et demain
 L'Internationale,
 Sera le genre humain.

Les rois nous saoulaient de fumée,
 Paix entre nous, guerre aux tyrans!
 Appliquons la grève aux armées,
 Crosse en l'air et rompons les rangs!
 S'ils s'obstinent ces cannibales,
 A faire de nous des héros,
 Ils sauront bientôt que nos balles
 Sont pour nos propres généraux!

Refrain

Il n'est pas de sauveurs suprêmes,
 Ni dieu, ni César, ni tribun,
 Producteurs, sauvons-nous nous-mêmes!
 Décrétons le salut commun!
 Pour que le voleur rende gorge,
 Pour tirer l'esprit du cachot,
 Soufflons nous-mêmes notre forge,
 Battons le fer quand il est chaud!

Refrain

L'État comprime et la loi triche,
 L'impôt saigne le malheureux ;

Nul devoir ne s'impose au riche,
 Le droit du pauvre est un mot creux :
 C'est assez languir en tutelle,
 L'Égalité veut d'autres lois :
 " Pas de droits sans devoirs, dit-elle,
 Egaux, pas de devoirs sans droits! "

Refrain

Hideux dans leur apothéose,
 Les rois de la mine et du rail
 Ont-ils jamais fait autre chose
 Que dévaliser le travail?
 Dans les coffres-forts de la bande,
 Ce qu'il a créé s'est fondu,
 En décrétant qu'on le lui rende,
 Le peuple ne veut que son dû

Refrain

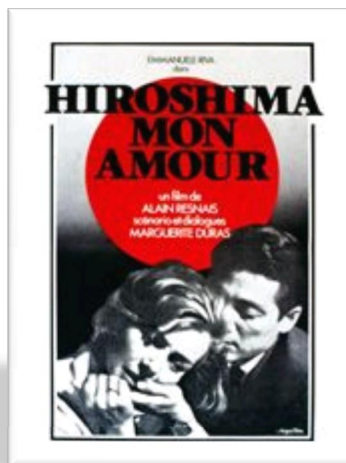
Ouvriers, paysans, nous sommes
 Le grand parti des travailleurs ;
 La terre n'appartient qu'aux hommes,
 L'oisif ira loger ailleurs.
 Combien de nos chairs se repaissent!
 Mais si les corbeaux, les vautours,
 Un de ces matins disparaissent,
 Le soleil brillera toujours!

Refrain

Eugène Pottier

Fiches techniques des films cités

1- *Hiroshima mon amour*



- Titre original : *Hiroshima mon amour*
- Réalisateur : Alain RESNAIS
- Année : 1959
- Nationalité : franco-japonaise
- Genre: drame
- Durée: 1h31
- Scénario: Marguerite DURAS
- Musique : Giovanni FUSCO et Georges DELERUE

- Acteurs principaux: Emmanuelle RIVA, Eiji OKADA, Bernard FRESSON

- Distribution: Pathé Films

- Résumé du film: *Une nuit d'amour s'achève pendant l'été 1958, dans une chambre d'hôtel à Hiroshima. L'homme est un japonais. La femme une française. Ils se sont rencontrés la veille, dans un café. Ils s'aiment éternellement. Après avoir évoqué la ville, la bombe, la mort collective, les visages rongés, les chevelures atomisées, les enfants difformes, la terre brûlée, l'horreur perpétuée dans les films et les musées, les amants parlent d'eux. La femme doit quitter le Japon, pour toujours... Leur éternelle union doit s'interrompre avec l'aube prochaine. Le chant de l'alouette va séparer bientôt ces nouveaux Roméo et Juliette. Quand reviennent la nuit et les fantômes, la femme boit un peu trop. Le passé l'envahit.¹*

¹Georges SADOUL, *Les Lettres Françaises*, 18 juin 1959 in <http://www.clermont-filmfest.com/>

2- *Casablanca*

- Réalisation : Michael CURTIZ
- Acteurs principaux : Humphrey Bogart, Ingrid Bergman, Paul Henreid, Claude Rains
- Scénario : Julius J. Epstein Philip G. Epstein Howard Koch Casey Robinson
- Musique : Max STEINER
- Direction artistique : Carl Jules WEYL
- Production : Hal B. Wallis Jack WARNER
- Société de production : Warner Bros. First National Pictures
- Société de distribution : Warner Bros.
- Format : noir et blanc
- Genre : drame romantique
- Durée : 102 minutes
- Sortie : 1942
- Pays d'origine : États-Unis
- Résumé : *L'action se déroule pendant la Seconde Guerre mondiale dans la ville de Casablanca, alors contrôlée par le gouvernement de Vichy. Le sujet principal du film est le conflit de Rick Blaine (Humphrey Bogart) entre l'amour et la vertu : il doit choisir entre ses sentiments pour Ilsa Lund (Ingrid Bergman) et son besoin de faire ce qui est juste pour aider le mari de celle-ci, le héros de la Résistance, Victor Laszlo, qui doit fuir Casablanca pour continuer son combat contre les nazis.*

3- *Le faucon maltais*

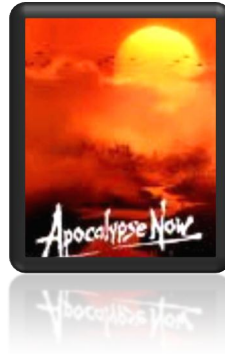
- Titre original : THE MALTESE FALCON
- Réalisateur : John HUSTON
- Année :1941
- Nationalité : Américain
- Genre: policier
- Durée: 1h40
- Acteursprincipaux: Mary Astor, Humphrey Bogart, Ward Bond, Elisha Cook JR., Gladys George, Sydney Greenstreet, Peter Lorre
- Distribution :N/A

- Résumé du film:*c'est une adaptation, sur écran, du roman de Dashiell Hammett par le célèbre cinéaste américain John Huston. L'intrigue tourne autour d'un fabuleux faucon en or massif d'une valeur inestimable, dont plusieurs "chasseurs" sont à la quête depuis des années.*

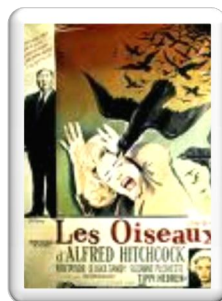
4- *Le grand sommeil*

- Titre : *Le Grand Sommeil*
- Titre original : *The Big Sleep*
- Réalisation : Howard HAWKS
- Scénario : William Faulkner, Leigh Brackett, Jules Furthman, d'après le roman *The Big Sleep* de Raymond CHANDLER
- Musique : Max STEINER
- Production : Jack WARNER et Howard HAWKS pour la Warner Bros. Pictures
- Pays d'origine : États-Unis
- Format : noir et blanc
- Genre : film noir, polar
- Durée : 114 minutes
- Date de sortie : 23 août 1946 Première (USA)
- Résumé du film : *Le général Sternwood charge Philip Marlowe, détective, de mettre fin au chantage dont est victime Carmen, la plus jeune de ses filles. A la recherche du maître chanteur, Marlowe doit également enquêter sur la disparition de Charles Regan, secrétaire particulier de Sternwood. Au cours de ses investigations, Marlowe rencontre des personnages dont les agissements sont tout aussi mystérieux les uns que les autres. Par deux reprises Vivian, l'aînée des filles Sternwood, demande au détective d'arrêter son enquête. Est-ce pour protéger Carmen, fille sans défense, droguée, joueuse, nymphomane, ou pour couvrir Eddie Mars, tenancier de boîte et sans doute cerveau de toute cette affaire ? Sa femme Mona, dit-on, est partie avec Charles Regan. Arthur Geiger, le maître chanteur, est trouvé assassiné dans le salon d'une maison isolée devant Carmen complètement hébétée. Roland Taylor, ex chauffeur du général, est découvert noyé à l'intérieur d'une Packard.*

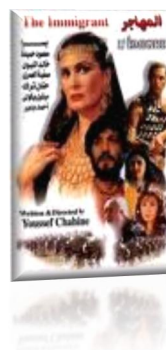
5- *Apocalypse Now*



- Réalisation : Francis Ford Coppola
- Scénario : John MILIUS, Francis Ford COPPOLA
- Acteurs principaux:
- Société de production : American Zoetrope
- Société de distribution : United Artists
- Genre : film de guerre
- Durée : 153 minutes
- Date de Sortie : États-Unis : 15 août 1979, en France : 26 septembre 1979
- Langue(s) originale(s) : Anglais
- Pays d'origine : États-Unis
- Résumé du film : *est une adaptation du roman de Joseph Conrad Au cœur des ténèbres et réalisé par Francis Ford Coppola en 1979. Ce film illustre l'horreur de la guerre du Vietnam, avec ses massacres, ses explosions de napalm et de bombes.*

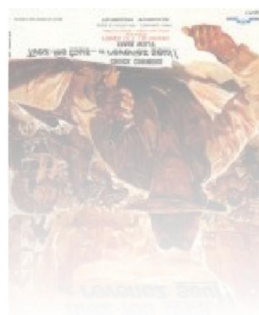
6- *Les oiseaux*


- Titre original : *The Birds*
- Réalisation : Alfred HITCHCOCK
- Acteurs principaux : Tippi Hedren, Rod Taylor, Jessica Tandy, Veronica Cartwright, Suzanne Pleshette
- Scénario : Evan HUNTER (autre pseudonyme de l'auteur de romans policiers Ed McBain), d'après une nouvelle éponyme de Daphne du Maurier
- Musique : effets sonores (pas de musique) : Bernard Herrmann
- Production : Alfred HITCHCOCK
- Société de distribution : Universal Pictures
- Genre : horreur-thriller
- Durée : 120 minutes
- Sortie : aux États-Unis le 28 mars 1963, en France le 6 septembre 1963
- Langue(s) originale(s) : Anglais
- Pays d'origine : États-Unis
- Résumé du film : *le film narre les attaques inexplicables d'oiseaux de toutes espèces sur les habitants de la petite ville de Bodega Bay en Californie.*

7- *L'Emigré*

- Titre original : المهاجر
- Réalisation : Youcef CHAHINE
- Acteurs principaux : Yousra, Khaled Nabawi, Michel Piccoli, Mahmoud Hemide, Safia Al Imari, HananTork.
- Scénario : Youcef CHAHINE en collaboration avec Rafik El SABBAN, Ahmed KASSEM, Khaled YOUSSEF
- Musique : Mohamed NOUH
- Genre : drame
- Durée: 128 minutes
- Sortie : en Egypte le 01 janvier 1995 ; en France le 08 mars 1995
- Langue(s) originale(s) : l'arabe
- Pays d'origine : Egypte

- Résumé du film : *Ran est le fils préféré d'une grande famille de frères, vivant pauvrement du travail de leurs mains. Le tenant pour responsable de tous leurs maux, ils se débarrassent de lui en le laissant pour mort dans la cale d'un bateau qui l'emène en haute Égypte. Vendu comme esclave, Ran vivra là-bas un destin exceptionnel...*

8- *Tuez-les Tous et revenez seul !*

- Titre original : *Ammazzali tutti e torna solo*
- Réalisateur : Enzo G. CASTELLARI
- Année:1968
- Nationalité : Italien, Espagnol 
- Genre : western
- Durée : 1h40
- Acteurs principaux :Leo Anchoriz, Franco Citti, Chuck Connors, Frank Wolff
Distribution :N/A
- IDMC :*TUEZ LES TOUS ET REVENEZ SEUL !*
- Résumé : *Pendant la guerre de Sécession, le capitaine Lynch, chargé du contre espionnage sudiste, confie à Clyde la mission de récupérer l'or nordiste caché dans des caisses de dynamite. Non seulement, celui-ci réussit, mais en plus il entreprend de doubler son patron. Une folle poursuite s'engage alors.*

Références bibliographiques

1. ABADLIA Nassima, *Synergies Algérie* n°8, 2009.
2. ADAM Jean-Michel, REVAZ F., *L'analyse des récits*, Seuil, Paris, 1996.
3. ADAM Jean-Michel, *Le texte narratif. Traité d'analyse pragmatique et textuelle*, Nathan, Paris, 1994.
4. AYOTTE Eloi Robert, *Étude narratologique portant sur le narrataire dans Z. MARCAS de Balzac*, Mémoire de maîtrise en études littéraires, Université du Québec à Chicoutimi, 1985.
5. BAAR M., LIEMANS M., *Échos de paroles*, Labor., Bruxelles, 1995.
6. BAKHTINE Mikhaïl, *Esthétique de la création verbale*, [traduit du russe par Alfreda AUCOUTURIER, préface de Tzvetan TODOROV], Éditions Gallimard/nrf, Paris, 1984.
7. -, *Esthétique et théorie du roman*, Nathan, Paris, 1978.
8. -, *La Poétique de Dostoïevski*, [traduit du russe par Isabelle KOLITCHEFF ; présentation de Julia KRISTEVA], coll. « Pierres Vives », Seuil, Paris.
9. -, *Marxisme et philosophie du langage*, éd. de Minuit, Paris, 1977.
10. BARTHES Roland, « Introduction à l'analyse structurale des récits », *Communication*, 8, Seuil, Paris, 1966.
11. -, *Théorie du texte*, Encyclopedia Universalis, 1973.
12. BAYLON Christian, MIGNOT Xavier, *La communication*, coll. « Linguistique », Nathan, Paris, 1994.
13. BENVENISTE Émile, *Problèmes de linguistique générale I*, Gallimard, Paris, 1966.
14. BOOTH W.-C., *Distance et point de vue*, [1^{re} éd. anglaise 1961 ; trad. française *Poétique 4*, 1970] éd. 1985.
15. -, *The Rhetoric of Fiction* (1^{re} éd. 1961), Chicago et New York, University of Chicago Press.
16. BORDAS Éric et Al., *L'analyse littéraire notions et repères*, coll. « Coursus », Armand Colin, Paris, 2006.
17. BOUKHLOUF Sabiha, *Les instances énonçantes dans l'œuvre écrite de Kateb Yacine*, thèse de doctorat nouveau régime, Université Paris VIII- Vincennes A Saint Denis, 1997.
18. BRENT MADISON Gary, *Phénoménologie de Merleau-Ponty*, Klincksieck, Paris, 1973.
19. BULKELEY Tim, *L'Ancien Testament : méthodes d'étude*, <http://bible3.com/>
20. COMPAGNON Antoine, *Qu'est ce qu'un auteur ? 2. la fonction de l'auteur*, <http://www.fabula.org/compagnon/auteur2.php>
21. Conseil Permanent des Écrivains, *Le contrat d'édition, comprendre ses droits, contrôler ses comptes*, SNAC, Paris, 2007.
22. COURTÉS Joseph, *La sémiotique du langage*, Armand Colin, Paris.
23. COUTURIER Maurice, *La figure de l'auteur*, coll. « Poétique », Seuil, Paris, 1995, p. 241.
24. CROSMAN Inge, *Annotated Bibliography of audience-Oriented criticism in Susan R. SULEIMAN, The Reader in the Texte*, Princeton University Press, 1980.
25. DELORT Robert, *Les animaux ont une histoire*, Seuil, Paris, 1984.
26. DESBLACHE Lucile, *Bestiaire du roman contemporain d'expression française*, Cahier de

recherches CRLMC, Puf Blaise Pascal, 2002.

27. *Dictionnaire d'Analyse de Discours*
28. DIRKX Paul, *Sociologie de la littérature*, coll. « Coursus Lettres », Armand Colin, Paris, 2000.
29. DONEUX-DAUSSAINT Isabelle, *Le dialogue romanesque chez Marguerite Duras. Un essai de pragmatique narrative*, [Thèse de doctorat, Lyon 2], 2001.
30. DUMORTIER Jean-Louis, *lire le récit de fiction, pour étayer un apprentissage : théorie et pratique*, coll. « Savoirs en pratique », Bruxelles, 200.
31. ECO Umberto, *Apostille au Nom de la rose*, Grasset, Paris, 1980.
32. -, *Lector in Fabula*, Grasset et Fasquelle, Paris, 1985, pp. 95-96 [trad. française M. BOUZAHER ; 1^{re} éd. 1979]
33. FANON Frantz, *Les Damnés de la terre*, Éditions Maspéro, Paris, 1961.
34. GENETTE Gérard, « Discours du récit », *Figures III*, coll. « Poétique », Le Seuil, 1972.
35. -, *Nouveau discours du récit*, coll. « Poétique », éd. Seuil, Paris, 1983.
36. -, *Palimpsestes : La Littérature au second degré*, Seuil, Paris, 1982.
37. -, *Seuils*, coll. « Poétique », éd. Seuil, Paris, 1987.
38. GOFFMAN E., *Frame analyses. An essay on organization of experience*, Harper and Row, New York, 1974.
39. GREIMAS A.-J., *Du sens*, Seuil, Paris, 1970, p. 255, in Vincent JOUVE, *La poétique du roman*, coll. « Campus », Armand Colin, Paris, 2001.
40. GRIVEL Charles, *Production de l'intérêt romanesque*, Mouton, Paris- La Haye, 1973.
41. GROLEAU Frédéric, *Entretien avec Salim Bach*, <http://www.webzinemaker.com/>, mis en ligne le 01 mars 2003.
42. ISER Wolfgang, *L'acte de lecture, théorie de l'effet esthétique*, coll. « Philosophie et langage », Mardaga, Liège, 1997.
43. JEAN Georges, *Le roman*, coll. « Peuple et culture », Seuil, Paris, 1997.
44. JOUVE Vincent, *La poétique du roman*, coll. « Campus Lettres », 2^{ème} édition, Armand Colin, Paris, 2001.
45. KERBRAT-ORECCHIONI Catherine, *Les interactions verbales, Approche interactionnelle et structure des conversations*, T. 1, coll. « U Linguistique », Armand Colin et Masson, Paris, 1998.
46. -, *Les interactions verbales*, T. 1, Armand Colin, Paris, 1990.
47. -, *L'énonciation. De la subjectivité dans le langage*, Colin, Paris, 1980.
48. KINDT Tom, *L' « auteur implicite ». Remarques à propos de l'évolution de la critique d'une notion entre narratologie et théorie de l'interprétation.*
49. KLEIBER G., *Anaphores et pronoms*, coll. « Champs linguistiques », Louvain la Neuve, Duculot, 1994.
50. KRISTEVA Julia, *Séméiotiké, Recherche pour une sémanalyse*, Seuil, Paris, 1969.
51. -, *Théorie d'ensemble, analyse de Jehan de Saintré*, [http:// : www](http://www).

52. LOTODE Valérie, « La Réception virtuelle comme révélateur de la maghrébinité d'un auteur », p.48, *Expressions maghrébines*, Vol.1, n°1, Éditions du Tell, Blida, 2002, pp. 45-58.
53. MABANCKOU Alain, *Portraits d'écrivains (6). Dix questions à Salim Bachi : « si cela ne leur plaît pas, ils peuvent s'accrocher une pendule ! »*, [en ligne], mis en ligne le 03 octobre 2008, consulté le 20 mars 2009, URL : <http://www.congopage.com/article3725.html>
54. MAINGUENEAU Dominique, *Éléments de linguistique pour le texte littéraire*, éd. Bordas, Paris, 1986.
55. -, *L'énonciation littéraire II. Pragmatique pour le discours littéraire*, coll. « Lettres Sup. », Nathan, Paris, 3^{ème} édition (1^{re} édition Bordas, Paris, 1990).
56. -, *Pragmatique pour le texte littéraire*, Nathan, Paris, 2001.
57. MERCIER Lane, « Pour une analyse du dialogue romanesque », *Poétique*, n°81, 1990, pp.43-62.
58. MONTALBETTI Christine, « Narrataire et lecteur : deux instances autonomes », *Cahiers de Narratologie* [En ligne], 11 | 2004, mis en ligne le 01 janvier 2004. URL : <http://narratologie.revues.org/13>.
59. OUKACI Fayçal, « Guerres, conflits et insécurité dans le monde en 2004 "Tuez-les tous !" », *L'Expression*, éd. 30 décembre 2004.
60. PERELMAN Chaïm, OLBRECHTS-TYTECA Lucie, *Traité de l'argumentation. La nouvelle rhétorique*, Éd. Université Libre de Bruxelles, coll. « UB lire Fondamentaux », 2008.
61. PIEGAY-GROS Nathalie, *Introduction à l'intertextualité*, éd. Dunod, Paris, 1996.
62. PRATT M.-L., *Toward a speech acttheory of literary discourse*, Bloomington-London, 1977.
63. PREVOT Anne-Marie, *Dire sans nommer : étude stylistique de la périphrase chez Marguerite Yourcenar*, coll. « Sémantique », L'Harmattan, Paris, 2002.
64. PROULX Serge, POISSANT Louis, SENECA Michel, *Communautés virtuelles : penser et agir en réseaux*, éd. Presses de l'Université Laval, Canada, 2007.
65. PROUST Marcel, *Contre Sainte-Beuve*, coll. « Idées », n°81, Gallimard, Paris, 1954.
66. RAYMOND Michel, *Le roman*, éd. Armand Colin, Paris, 1989.
67. ROSIER Irène, « Interjection et expression des affects dans la sémantique du XII^e siècle », *Histoire, Épistémologie, Langage*, n°14/II, Paris, 1992.
68. ROTURIER Patrice, *L'or noir* (documentaire).
69. SALINS G.-D. (de), *Une approche ethnographique de la communication. Rencontres en milieu parisien*, Hatier-Crédif, Paris, 1988.
70. SAMOYALT Tiphaine, *L'intertextualité. Mémoire de la littérature*, Armand Colin, Paris, 2005.
71. STERNE Lawrence, *Vie et opinions de Tristram Shandy*, Flammarion, Paris, 1982, p.112.
72. SULEIMAN Susan R., « Introduction: Varieties of Audience-Oriented Criticism », *The Reader in the Texte*, Princeton University Press, 1980.
73. TEMPLALI Yacine, *Salim Bachi : « je suis un romancier pas un témoin »*, <http://www.babelmed.net>

74. THELOT Jérôme, *Les inventions littéraires de la photographie*, coll. « Perspectives littéraires », Puf, Paris, 2003.
75. TODOROV Tzvetan, *Mikhaïl Bakhtine, le principe dialogique*, Seuil, Paris, 1981.
76. VALETTE Bernard, *Esthétique du roman moderne*, coll. « 128 », série « littérature », Nathan, Paris, 1993.
77. VAUTIER Marie, *Les mots, les noms et le postmoderne : l'onomastique*, Gérard BESSETTES in www.lib.unb.ca/texts/SCL/index.html
78. VITALI Ilaria, « Shéhérazade ne s'arrête jamais » [Entretien avec Salim Bachi], revue universitaire *Francofonia*, n° 55, 2008, pp. 97-102.
79. VOLOTCHINOV V.-N., « Le discours dans la vie et le discours dans la poésie », in Katherine KERBRAT-ORECCHIONI, *Les interactions verbales, approche interactionnelle et structure des conversations*, Armand Colin, Paris, 1998.
80. WEERDT-PILORGUE Marie-Paul (de), « *Les Mémoires de Saint-Simon. Lecteur virtuel et stratégies d'écriture* », Voltaire Foundation, Oxford, 2003.

Table des matières

Introduction	01
<hr/>	
Préliminaire : Qui est le romancier et que raconte son roman ?.....	10
<hr/>	
A. <i>Qui est Salim Bachi ?</i>	11
B. <i>Romans</i>	12
C. <i>Récit</i>	13
D. <i>Nouvelles</i>	13
E. <i>Que raconte Tuez-les tous ?</i>	13
1. LA MACROCOMMUNICATION LITTÉRAIRE	15
<hr/>	
1.1. Le récit est un message	16
1.1.1. <i>Les ambitions trompeuses de la narratologie</i>	16
1.1.2. <i>De nouveaux élans</i>	16
1.2. L'énonciation superposée	19
1.2.1. <i>Auteur concret/ lecteur concret</i>	22
1.2.2. <i>Auteur abstrait/ lecteur abstrait</i>	22
1.2.3. <i>Narrateur fictif/ narrataire fictif</i>	24
1.2.3.1. <i>Le narrateur</i>	24
1.2.3.2. <i>Le narrataire</i>	24
1.2.4. <i>Les acteurs</i>	26
1.3. Le dialogue étendu	26
2. LE DIALOGUE TEXTUEL	31
<hr/>	
2.1. Auteur abstrait / lecteur abstrait	32
2.1.1. <i>L'auteur abstrait</i>	32
2.1.1.1. <i>Les adresses directes</i>	34
2.1.1.2. <i>L'univers intertextuel</i>	35
2.1.1.3. <i>Le mélange des codes</i>	36
2.1.2. <i>Le lecteur abstrait</i>	37
2.1.1.1. <i>La compétence linguistique</i>	38
2.1.1.2. <i>La compétence esthétique</i>	41
a). <i>La répétition</i>	42
2.1.1.3. <i>La compétence extralittéraire et intertextuelle</i>	42
2.1.3. <i>Le pacte romanesque</i>	42
2.2. Les signes du dialogue entre narrateur et narrataire	45
3. DIALOGUE OU DIALOGISME	47
<hr/>	
3.1. Le dialogue des textes	48

3.1.1. <i>L'architextualité</i>	49
3.1.2. <i>L'hypertextualité</i>	49
3.1.3. <i>La paratextualité</i>	51
3.1.4. <i>La métatextualité</i>	52
3.1.5. <i>L'intertextualité</i>	52
3.1.5.1. <i>La citation</i>	53
3.1.5.2. <i>Le jeu d'allusion</i>	62
3.1.5.3. <i>La référence</i>	64
a). <i>La référence au texte religieux</i>	65
b). <i>La référence littéraire</i>	66
c). <i>La référence à l'Histoire</i>	68
d). <i>La référence mythologique</i>	69
e). <i>La référence politique</i>	70
3.2. <i>Dialogue des formes artistiques : de la culture littéraire à la culture des masses</i>	71
3.2.1. <i>Le cinéma</i>	72
3.2.2. <i>La musique</i>	74
3.2.3. <i>La photographie</i>	78
3.2.4. <i>Les infos d'actualité et les documentaires</i>	79
4. LE DIALOGUE DES PERSONNAGES	81
<hr/>	
4.1. <i>La mise en forme du dialogue</i>	82
4.1.1. <i>La communication non verbale</i>	82
4.2. <i>Typologie</i>	83
4.2.1. <i>Le dialogue phatique</i>	84
4.2.2. <i>Le dialogue didactique</i>	84
4.2.3. <i>Le dialogue dialectique ou heuristique</i>	85
4.2.4. <i>Le dialogue polémique ou éristique</i>	86
4.3. <i>De la vérité voilée à la fiction</i>	87
4.3.1. <i>L'inscription générique</i>	88
4.3.2. <i>Dire sans nommer</i>	90
4.3.2.1. <i>De la pseudonymie signifiante</i>	92
a) <i>Le héros</i>	92
b) <i>Khalid</i>	98
c) <i>Ziad</i>	98
4.3.2.2. <i>L'anonymat définit</i>	99
a) <i>Le Saoudien</i>	99
b) <i>Le père ou l'esprit du père</i>	100
c) <i>La femme</i>	102
5. LE DIALOGUE EXTRATEXTUEL	104
<hr/>	
5.1. <i>Le dialogue épitextuel</i>	105

5.1.1. Auteur concret / lecteur concret	105
5.1.1.1. <i>Le dialogue virtuel</i>	106
a) La blogosphère littéraire	106
b) La correspondance électronique	108
c) Le face-à-face	109
d) Les rencontres organisées	109
e) Les rencontres privées	110
5.1.2. Auteur réel / lecteur abstrait	110
5.1.2.1 <i>L'interview et l'entretien</i>	110
5.1.3. Auteur réel / éditeur	111
5.1.3.1. <i>Conception et remise du manuscrit</i>	111
5.1.3.2. <i>Le contrat d'édition</i>	112
5.2. Le dialogue péritextuel	114
5.2.1. Éditeur / lecteur abstrait	115
5.2.1.1. <i>La couverture</i>	115
a). La fonction informative	115
b). La fonction commerciale	115
5.2.1.2. <i>La bande pliée</i>	115
5.2.1.3. <i>La première de couverture</i>	116
a). Le nom de l'auteur	116
b). Le titre	116
1. <i>La fonction d'identification</i>	116
2. <i>La fonction descriptive</i>	117
3. <i>La fonction séductrice</i>	117
c). L'étiquette générique	118
d). le nom de l'éditeur	119
5.2.1.4. <i>La tranche</i>	119
5.2.1.5. <i>La quatrième de couverture</i>	119
5.2.2. Auteur abstrait / lecteur abstrait	119
5.2.2.1. <i>L'épigraphe</i>	119
5.2.2.2. <i>Les intertitres</i>	120
5.2.2.3. <i>L'épilogue</i>	120
Conclusion	121
Références bibliographiques	128
Annexes	133