

Reçu le 05/09/2016

Publié le 01/12/2016

La Kahéna, creuset de la quête de soi dans La Kahéna de Salim Bachi
La Kahéna, crucible of the quest for self in La Kahéna by Salim Bachi

Faiza IDIR¹

¹ Université d'Alger 2, Algérie

Résumé

Le présent article a pour objet la façon dont les personnages de *La Kahéna* de Salim Bachi procèdent pour reconstituer l'unité de leur « être » désagrégé du fait de la violence aveugle du contexte historique et politique. Nous avons tenté, au cours de notre analyse, de montrer comment *La Kahéna*, à la fois anthroponyme et toponyme, espace symbolique à double dimension patriarcale et matriarcale, se transforme en un creuset de quête de soi.

Mots-clés : La Kahéna– quête de soi – reconstruction de soi – identité – mémoire – Histoire – territorialisation – dédoublement – miroir – père – mère.

Abstract

The subject of this article is the way in which the characters of *La Kahéna* by Salim Bachi proceed to reconstitute the unity of their disintegrated “being” due to the blind violence of the historical and political context. We have tried, during our analysis, to show how *La Kahéna*, both anthroponym and toponym, a symbolic space with a double patriarchal and matriarchal dimension, is transformed into a crucible for the quest for the self.

Keywords: La Kahéna – quest for self – reconstruction of self – identity – memory – History – territorialization – duplication – mirror – father – mother.

1. Introduction

La Kahéna^{*}, titre du second roman de Salim Bachi, est traduit de l'arabe « El Kāhina », une reine guerrière berbère des Aurès qui a combattu vers la fin du VII^{ème} siècle les troupes arabes lors des Foutouhat El Islāmia – l'expansion islamique – en Afrique du Nord. Son vrai nom est Dihya[†] mais dans la majorité des travaux de recherche menés sur cette figure historique c'est surtout son nom de guerre *La Kahéna* qui a été retenu. La plupart des auteurs sont d'accord sur la signification de ce surnom qui vient du sémitique ancien : en hébreu « kohn » et « kohen, deux termes qui dérivent de « cohen » et en arabe « kāhen », « kāhina ». Tous ces mots veulent dire « prêtre » ou « prêtresse ». Etiquetée à la fois de « prophétesse » et de « devineresse », voire de « magicienne » et de « sorcière », le nom de *La Kahéna* est donc emblématique du discours dédaigneux proféré par ses adversaires qui considéraient probablement qu'une femme est incapable de les combattre ou de diriger une armée. Mais, paradoxalement, le nom de *La Kahéna* a été intégré à la culture algérienne sans sa dimension péjorative. Symbole de résistance et de bravoure, le nom de la guerrière est brandi à chaque fois que la situation l'exige. Elle demeure encore aujourd'hui un objet de recherche pour d'innombrables historiens et une source d'inspiration pour de nombreux écrivains. Salim

^{*}BACHI, Salim. *La Kahéna*, Alger, éditions Barzakh, 2012 [Gallimard 2003].

[†]Modéran précise en effet que le nom de *La Kahéna* reste unique dans toutes les sources historiques jusqu'à Ibn Khaldoun qui, à la fin du XIV^{ème} siècle, indique que son vrai nom était d'abord Dihya. Voir à ce propos MODERAN, Yves. «Kahena», dans *27 Kairouan – Kifan Bel-Ghomari*, Aix-en-Provence, Edisud, (Vol. n° 27), 2005. URL : <http://encyclopedieberbere.revues.org/1306> Consulté le 30/03/2016.

Bachi nous en offre une version originale où elle incarne l'âme d'une maison coloniale. *La Kahéna* de notre auteur n'est donc pas un personnage doué d'une conscience et d'un pouvoir de parole, elle est simplement « objet de désir et de discours » un peu comme Nedjma de Kateb Yacine[‡]. Figure syncrétique[§], elle renvoie ainsi d'une part au personnage historique et d'autre part à la demeure où se croiseront plusieurs générations, dévoilant progressivement l'Histoire de l'Algérie, de la colonisation française aux sanglantes manifestations d'Octobre 1988, en passant par le coup d'Etat de 1965.

Outre le titre et cette dimension historique légendaire, *La Kahéna* est aussi un roman profondément féminin du fait que la femme occupe la place d'un intercesseur privilégié de la quête de soi et des origines. Le dessein de Salim Bachi est sans doute de revaloriser la femme ainsi que son rôle dans cette recherche ontologique. Elle représente ainsi l'autre versant nécessaire de l'identité qu'il faut réintégrer pour éviter la pulvérisation et la perte de soi. Nous avons d'ailleurs remarqué dans d'autres romans du même auteur, comme *Le Chien d'Ulysse* ou *Amours et Aventures de Sindbad le Marin*, que la quête de soi passe nécessairement par la femme et son corps. Grâce à la sexualité exubérante des protagonistes (Hocine et Sindbad) ainsi qu'aux procédés humoristiques, l'auteur instaure un discours en faveur du désir charnel qui dénonce et déconstruit les tabous des extrémistes fondamentalistes, discours qui rompt en même temps avec le bigotisme de la tradition théologico-patriarcale concernant le corps et la sexualité de la femme. Dans ce geste transgressif des interdits moraux et sociaux, la femme chez Salim Bachi est donc comme l'un des recours possibles pour aiguïser et exhausser le sentiment de la vie. Elle représente en effet un mode d'accès privilégié à une connaissance de soi supérieure en ce qu'elle participe à l'épanouissement du moi et contribue à libérer les héros de l'hostilité et de l'agressivité de la réalité sociale.

Dans *La Kahéna*, le rôle de la femme est ainsi d'autant plus important que celle-ci semble traduire l'image de la résistance algérienne aux invasions étrangères. Mais loin de s'inscrire dans une optique réductrice qui limiterait l'identité à sa seule dimension féminine, l'auteur considère que la femme et l'homme forment une unité solidaire dans laquelle le patriarcat et le matriarcat sont dans une relation de reconnaissance réciproque et spéculaire constituant une identité matricielle complexe. Le choix même de cette figure n'est pas aléatoire, car *La Kahéna* ne symbolise pas seulement le combat d'une femme ou d'une tribu mais celui de toute une collectivité. Ce n'est pas seulement la reine des Jerawa^{**} ni celle des Aurès, mais la reine de tous les berbères dépassant tout apparemment tribal ou régional. L'accomplissement de soi exige donc la reconnaissance dans la réciprocité égalitaire de la femme et de l'homme. Et cette "androgynie" identitaire se miroite non seulement dans la maison protéiforme de Louis Bergagna mais également à travers les habitants qui s'y succéderont. Notre problématique consiste alors à analyser la manière dont les personnages de *La Kahéna* tentent, par le mouvement dynamique de la quête de soi de pallier à l'atomisation de l'être. Etude où nous essayerons aussi de montrer comment la demeure coloniale devient le

[‡] Expression que nous reprenons à I. Abdoun qui relève en effet la totale absence de dialogue entre Nedjma et les autres personnages et fait remarquer que « si Nedjma ne parle pas, elle est source de langage : confessions, confidences, monologues, délires... des personnages. » In ABDOUN Ismaïl. *Lecture(s) de Kateb Yacine*, Alger, Casbah éditions, 2006, p. 33.

[§] *La Kahéna* est une figure syncrétique tout comme Nedjma comme le fait remarquer encore une fois I. Abdoun. « A la fois Salammbô, Sultane, Vestale, Cendrillon, ogresse [...] elle est le lieu d'un *syncrétisme culturel et idéologique* » (c'est I. Abdoun qui souligne). *Ibidem*.

^{**} *La Kahéna* appartient en effet aux Jerawa, une puissante tribu berbère zénète qui occupait alors l'Aurès oriental. In CAMPS, Gabriel. *L'Afrique du Nord au féminin*, Paris, éd., Librairie académique Perrin, 1992, pp. 124-139.

lieu de cette quête ontologique tant elle se présente comme un espace matriciel où le père et la mère tout à la fois semblent occuper la place de médiateurs indispensables de cette recherche.

Pour répondre à toutes ces interrogations, nous convoquerons, outre la poétique bachelardienne de l'espace, quelques concepts deleuziens comme « la ligne de fuite » et « le territoire ».

2. Perte ontologique et/ou morcellement de l'être

Pris dans le tourbillon d'une histoire tourmentée, les personnages de *La Kahéna* viennent séjourner dans la maison coloniale pour apaiser leurs désespérances, retrouver leur passé et leurs origines. Alors que les émeutes d'octobre 1988 font rage à Cyrtha, Ali Khan et Hamid Kaïm vont tour à tour occuper la villa. Depuis leur arrestation, vers la fin des années soixante-dix, les deux amis éprouvent une sorte d'amère déception quant à leur devenir. Ali Khan abandonne son rêve de devenir écrivain, quant à Hamid Kaïm, il quitte Cyrtha pour une carrière de journaliste à Alger où il sera victime d'une balle d'un terroriste. Le lourd passé de l'Algérie ainsi que le contexte politique actuel ne cessent d'obséder et d'angoisser les protagonistes tout au long du texte. Aussi l'histoire familiale et individuelle rejoint l'histoire collective exacerbant l'anxiété des personnages. Car l'ambiguïté filiale de Hamid Kaïm, qui n'apprendra jamais l'identité exacte de sa mère, peut être associée à l'obscurité entourant certains événements de l'Histoire de l'Algérie. Toutes ces frustrations et ces angoisses se traduisent chez Ali Khan comme chez Hamid Kaïm par une sorte de pathologie psychique, une perte ontologique et une désintégration progressive du moi. Ils manifestent un comportement de détresse et semblent comme frappés de démence car sujets au dédoublement, aux délires et aux hallucinations. Cependant loin de se résigner, les deux amis gardent un vif désir de recouvrer leur esprit et expriment un grand espoir de reconstruction de soi. Dans ce sens, ce deuxième roman de Salim Bachi peut se lire comme le prolongement du "rhizome" narratif développé dans *Le Chien d'Ulysse* et qui est aussi fondé sur la recherche de soi. Les fameuses paroles de Rachid, porte-parole du mythe des origines chez Kateb Yacine prennent tous leurs sens dans ce récit. Il va falloir en effet « recoller les morceaux de la jarre cassée »^{††}, une catastrophe due à la colonisation à l'époque de *Nedjma*, aux nouveaux maîtres et au terrorisme islamiste en ce qui concerne *La Kahéna*. Le noyau central autour duquel gravite la quête des personnages est donc la restauration de l'unité de soi. Comment chacun de Hamid Kaïm et d'Ali Khan procède-il pour se re-construire ?

3. *La Kahéna*, espace matriciel de re-naissance

La majestueuse villa de Louis Bergagna au nom de la reine berbère nous invite dans le territoire du moi et de l'être intime. François Vigouroux affirme à ce sujet que « les territoires qui nous entourent ne sont que des prolongements du moi »^{‡‡}. Quant à Bachelard, il dit dans *La poétique de l'espace* : « il semble que l'image de la maison devienne la topographie de notre être intime »^{§§}. La maison apparaît d'ailleurs fortement rattachée à l'identité des personnages qui y vivent ou qui y ont vécu. Elle renferme les souvenirs, les rêves et les expériences, les moments de joie comme les moments de peine. Elle porte en quelque sorte l'histoire de ses occupants de la naissance à la mort. Mais la maison est aussi pour Bachelard

^{††} Rachid dit en effet dans *Nedjma* : « Un morceau de jarre cassée, insignifiante, ruine d'une architecture millénaire ». KATEB Yacine, *Nedjma*, Paris, éditions du Seuil, 1956, p.176.

^{‡‡} François Vigouroux, « Dans la peau de la maison », In *Cahiers critiques de thérapie familiale et de pratiques de réseaux* 2006/2 (n° 37), p. 17-21. Disponible sur <http://www.cairn.info/revue-cahiers-critiques-de-therapie-familiale-2006-2-page-17.htm> consulté le 10/01/2016.

^{§§} BACHELARD, Gaston. *La poétique de l'espace*, Paris, éd., Quadrige/PUF, 1984, p. 18.

un espace de sécurité, de refuge et d'hospitalité. C'est un gîte et un abri parce qu'il en émane convivialité et chaleur primitive, c'est pourquoi elle est également associée à la mère. Et dans la société patriarcale du Maghreb, la maison est l'espace féminin par excellence. Donner à une demeure le nom d'une femme paraît donc plus que significatif pour notre auteur. Bachelard souligne la maternité de la maison et cite ce célèbre vers de Milosz : « Je dis ma mère. Et c'est à vous que je pense, ô maison !/ Maison des beaux étés obscurs de mon enfance »^{***}. Le retour des personnages dans *La Kahéna* peut être interprété alors comme un désir enfoui dans les profondeurs du moi, une volonté de retourner dans le giron maternel, dans l'espace primitif ou la « coquille » initiale. Et ce désir de retrouver l'espace du sein maternel s'accompagne évidemment du désir de re-naissance. La maison perpétue ainsi l'expérience primordiale en procurant le silence, le repos, l'abri de l'humus natal. Elle protège l'être des agressions extérieures, pallie le morcellement et la désagrégation identitaire et contribue ainsi à la reconstruction de soi. Bachelard n'affirme-t-il pas à ce propos que :

La maison, dans la vie de l'homme, évince des contingences, elle multiplie ses conseils de continuité. Sans elle, l'homme serait un être dispersé. Elle maintient l'homme à travers les orages du ciel et les orages de la vie. Elle est corps et âme. Elle est le premier monde de l'être humain^{†††}.

La maison est donc par définition un espace matriciel qui protège des dangers extérieurs et de toutes sortes de pulvérisations et de dispersions. C'est justement pour re-naître et récupérer l'unité de son être qu'Ali Khan revient restaurer *La Kahéna* durant les manifestations d'octobre 1988. Cette maison presque en ruine avec son jardin dévasté recoupe l'état intérieur "dispersé" des personnages et leurs vies : « Ali Khan vint mettre de l'ordre dans ce jardin dévasté qui, singulièrement, ressemblait à leurs vies » (p. 105). Il existe ainsi une relation interdépendante entre la maison et celui qu'elle abrite. Ce retour a donc manifestement pour but de rétablir un certain équilibre psychique en entretenant la maison qui livrera peu à peu ses secrets sous-tendus par l'Histoire du pays. D'ailleurs, une fois installé, « Ali Khan ne concevait plus de vivre ailleurs qu'entre les murs de *La Kahéna* » (p. 107).

Longtemps abandonnée, la villa devient ainsi un espace saccagé, ravagé, un espace Autre, tout comme les personnages qui souffrent d'aliénation (du latin *alienus*, qui devient Autre, étranger à soi) avant de franchir son seuil. En réaménageant la maison, Ali Khan lui redonne une seconde vie, retrouvant ainsi en parallèle une quiétude intérieure perdue depuis son emprisonnement en 1979. Il remplace alors les miroirs « mangés par l'acide du tain, miroirs sans voix, miroirs aux reflets éteints, miroirs sans images, ... » (p. 105). Or des miroirs sans reflet vouent *La Kahéna* à la mort et à l'oubli éternel, car comme l'explique Bachelard qui fait référence à Jean Bourdeillette : « La maison se mêle à la mort/ Dans un miroir qui se ternit »^{†††}. Laisser la ruine s'installer dans cette demeure équivaldrait donc à sa disparition en tant qu'espace de vie. Et ce n'est qu'après sa restauration que *La Kahéna* « émergea d'un long sommeil » et que « les Beni Djer^{§§§} revinrent la hanter » (p. 107).

^{***} *Ibid.*, p. 57.

^{†††} *Ibid.*, p. 26.

^{†††} BACHELARD, Gaston. *La poétique de l'espace*, op. cit., p. 64.

^{§§§} Dans *La Kahéna*, les Beni Djer, un peu comme Keblout dans *Nedjma*, représentent les ancêtres et forment la tribu originnaire de Cyrtha.

4. *La Kahéna*, dépositaire de la mémoire

Durant ces travaux de rénovation, rénovation qui est en fait une tentative de restauration de la mémoire, Ali Khan sombre dans des délires et replonge dans l'Histoire. Le moindre objet se dote d'un pouvoir évocateur et se présente comme un « lieu de mémoire »^{****} qui livre un pan de l'Histoire algérienne. Mais encore plus que de simples lieux de mémoire, ces objets qu'il cherche à préserver des atteintes du temps imprègnent et happent son esprit au point de l'arracher au présent et le projeter dans des temps immémoriaux pour s'entretenir avec des spectres ancestraux, « *La Kahéna* recelait les accessoires qui peuplaient ses vertiges », dit le narrateur (p. 110). En effet, les bustes romains, les statuettes phéniciennes, les acanthes en granit, les arceaux musulmans, les tapis et les coffres berbères, tracent à Ali Khan des lignes de fuite^{††††} qui lui permettent de se déterritorialiser^{††††} dans le passé de Cyrtha. Tantôt il entend des cavalcades et des chants légendaires, tantôt il se voit participer aux chevauchées sanglantes de Jugurtha. Parfois, aussi, il se remémore la chute de Carthage et de l'Emir Abdelkader et voit même ressurgir des confins la vaillante Dihya qui l'adopte en lui tendant le sein.

Projetant ainsi le protagoniste dans l'histoire collective, ces déterritorialisations sont salutaires dans le sens où elles participent à la reconstruction identitaire. Car il s'agit, en se déterritorialisant de fuir tout en cherchant une arme^{§§§§}, selon l'expression de Gilles Deleuze. En enclenchant ainsi le processus de remémoration et en convoquant l'Histoire, Ali Khan cherche à s'expliquer les causes de la violence présente qui sévit dans son pays et à comprendre la situation politique et sociale. En pénétrant dans *La Kahéna* et en la restaurant, il entame aussi une course contre l'oubli car, comme note Joana Duarte Bernardes : « il paraît que l'homme a créé la maison pour pouvoir avoir de la mémoire. On dirait plutôt qu'elle existe pour que l'homme puisse déclencher ses souvenirs »^{*****}. Rétablir la mémoire pour revivre de nouveau.

**** En référence à Pierre Nora qui construit sa propre conception de la mémoire collective. Pour lui, un lieu de mémoire va de l'objet le plus matériel, le plus concret à l'objet le plus abstrait, il n'est donc pas forcément et toujours un lieu géographique mais aussi un lieu commun et symbolique attaché à une conscience commémorative comme les Musées, les personnages historiques ou mythiques, les événements et dates clés de l'histoire, ou encore les mouvements politiques et bien sûr les artistes et leurs œuvres d'art. In NORA, Pierre. « Entre Mémoire et Histoire. La problématique des lieux », dans *Les lieux de mémoire* vol. 1, sous la direction de Pierre Nora, Paris, Gallimard, 1984, pp. XIII- XLII.

†††† La fuite ici est utilisée au sens deleuzien : « fuir c'est tracer une ligne, des lignes, toute une cartographie », la ligne de fuite n'implique pas forcément un déplacement géographique mais comprend aussi toutes sortes d'évasions réalisables dans le rêve, la pensée, ... La fuite dans le sens de débordement, de trop-plein d'énergie dans le sens où on dit une « fuite d'eau » qui déborde la contrainte de la canalisation. Pour plus de détails nous renvoyons au chapitre II de DELEUZE, Gilles & PARNET, Claire. *Dialogues*. Paris, Flammarion, 1996. Signalons que dans le langage deleuzien, on peut désigner la ligne de fuite par ligne de liberté, par ligne d'erre ou par déterritorialisation.

†††† « Se déterritorialiser, c'est quitter une habitude, une sédentarité. Plus clairement, c'est échapper à une aliénation, à des processus de subjectivation précis ». Mais « la déterritorialisation n'est pas une fin en soi, une déterritorialisation sans retour. Ce concept n'est pas envisageable sans son pendant qu'est la reterritorialisation. La conscience retrouve son territoire, mais sous de nouvelles modalités (...) jusqu'à une prochaine déterritorialisation ». In Stéphan Leclercq et Arnauld Villani, « Répétition », in *Le vocabulaire de Gilles Deleuze* (sous la dir. Robert Sasso et Arnauld Villani), Les Cahiers de Noesis n°3, Printemps 2003, p. 301.)

§§§§ Deleuze cite une phrase de Georges Jackson qu'il écrit de sa prison : « il se peut que je fuie, mais tout au long de ma fuite je cherche une arme. » Deleuze poursuit « fuir, c'est tracer une ligne, des lignes, toute une cartographie. On ne découvre des mondes que par une longue fuite brisée ». DELEUZE, Gilles & PARNET, Claire. *Dialogues*. Paris, Flammarion, 1996, p. 47.

***** Joana Duarte Bernardes, « Habiter la mémoire à la frontière de l'oubli : la maison comme seuil », *Conserveries mémorielles*, URL : <http://cm.revues.org/433> Consulté le 21 février 2015.

Dans ce sens, la villa de Louis Bergagna est la dépositaire et la gardienne de la mémoire, elle a le rôle de sauvegarder le patrimoine identitaire et d'assurer sa permanence. La maison « abrite en effet et rend possible le processus de la mémoire »^{††††}. Car outre sa dimension spatiale matricielle et maternelle, la maison « réveillait les anciennes ardeurs d'Ali Khan en le replongeant dans le temps et remettant en branle le mécanisme^{‡‡‡‡} [alors que] son horloge s'était arrêtée en 1979 » (p. 119), année où il a été arrêté et sauvagement torturé par la police secrète (politique) avec son ami Hamid Kaïm. Tout prend sens désormais pour Ali Khan dans *La Kahéna*, dans cet espace propice à une nouvelle perception de l'histoire :

La Kahéna [...] agit sur lui comme un catalyseur, sorte de pile nucléaire dont les pulsations redonnaient au monde une signification qui l'emplissait de volonté. Sans ces nouvelles forces, il n'aurait pu remettre en état la villa. (p. 119).

La restauration est donc vécue par Ali Khan comme une sorte de re-naissance. Mais *La Kahéna* n'est pas seulement la maison-ventre qui obéit à un besoin régressif de protection et qui lutte contre l'oubli négateur, elle est aussi un espace symbolique de l'identité algérienne et de son caractère insaisissable et controversé.

5. La Kahéna, lieu symbolique d'une identité complexe

Ce topo-matronyme est en effet fondé par un "faux" père au nom européen Bergagna, lui-même à la recherche de racines (l'ancrage dans un lieu) et de père. Il part en Amazonie où il se constitue en quelque sorte une nouvelle généalogie même si sa mère, dont il a appris la mort au début de son voyage, revient le hanter tout au long de ses aventures. Il se trouve, d'une certaine façon, un nouvel Ancêtre dans le personnage du vieil aveugle (qui rappelle beaucoup Tirésias de la mythologie grecque) qui lui fait part de sa prophétie en lui recommandant de retourner à Cyrtha en compagnie des deux hommes, Charles et le Cyclope, afin d'y bâtir sa villa. Louis Bergagna rentre à Cyrtha comme un nouvel^{§§§§§} homme après s'être fait oublier des cyrthéens qui auraient trouvé suspecte sa fulgurante ascension et après s'être constitué une nouvelle lignée fantasmée repoussant tous les remords qui lui rappelaient sa mère et son père. Le dernier épisode où Louis Bergagna aperçoit, dans un élan de fièvre, le spectre de sa mère marque la mort définitive de l'ancien maltais et en même temps sa renaissance :

Elle l'accablait (sa mère) de ses lamentations et, quand elle se taisait, levait le bras comme pour lui indiquer le chemin du retour, *pourtant il le sentait bien, ils étaient perdus, irrémédiablement perdus, perduuuuuuuuus!* mais il ne voulait pas l'écouter, redoublant son chagrin, *il le sentait bien, ça aussi*, et elle, fille de la mer, se lacérait le visage comme ces vieilles Mauresques en apprenant qu'elles avaient perdu un fils. (Souligné par l'auteur) (p. 83).

A son retour à Cyrtha, Louis Bergagna devient non pas seulement le maire de ses concitoyens mais aussi leur « mère » -comme le souligne le texte- : « Un homme comme moi. Aussi puissant. Leur maire. *Leur mère*. On ne mélange pas le sang » (souligné par l'auteur) (p. 56). Comme s'il incarnait désormais la mère, l'origine, mais une origine pervertie qui

^{††††} *Ibidem*.

^{‡‡‡‡} Précisons qu'il s'agit ici d'un mécanisme de remémoration tel que le suggère le texte.

^{§§§§§} « A pays neuf, homme neuf », dit le narrateur (p. 30).

entremêle les lignées des indigènes en leur fabriquant de nouvelles ascendances tout à fait imaginaires.

La maison est donc bâtie par ce patriarche étranger sur la terre dont les autochtones sont exclus. Il épouse une française, Sophie, mais celle dont il est toujours amoureux est sa domestique que le récit ne désigne que par « l'Arabe ». Le colon n'engendre pas de fils mais deux filles – ce qui confirme le caractère matriciel et matriarcal de cet espace. L'une française et légitime, Hélène, et l'autre algérienne, Ourida (petite rose), qu'il ne reconnaîtra jamais aux yeux de ses compatriotes. La maison coloniale raconte donc l'histoire familiale de Louis Bergagna comme pour jumeler deux identités antinomiques à l'époque mais réconciliées et rassemblées en un lieu symbolique, *La Kahéna*, reine berbère de confession juive ou chrétienne selon les versions, qui serait devenue musulmane après sa défaite, et qui représente la matrice et la permanence d'une identité controversée. Identité profondément hybride que matérialise le mariage de la fille (française) du colon, Hélène, avec un homme « dont Louis Bergagna ne parvenait pas à répéter le patronyme » (p. 241).

Ainsi, *La Kahéna* est-elle le lieu où les pères reconnaissent leur filles (l'acte de naissance d'Ourida) et se réconcilient avec leurs fils : « Ici (dans la maison), les pères et les fils se rencontraient grâce à de vieux papiers abandonnés, éparpillés comme les existences qu'ils relataient » (p. 193). La maison du colon est également « le cadeau ultime » (p. 119) que fit le père d'Ali Khan sur le point de mourir à son fils, le sauvant sûrement de l'éparpillement de son être en le réenracinant dans la généalogie patriarcale.

En outre, *La Kahéna*, édifiée par le représentant de la spoliation coloniale, est emblématique du passé de Cyrtha, un passé que Louis Bergagna en tant que maire s'efforce de renier en attribuant aux indigènes des filiations fantasmées dérivées de leurs métiers, de leurs travers physiques ou de leurs ridicules, pratique connue des agents de l'état civil colonial. *La Kahéna* était d'abord un rêve pour Louis Bergagna, un rêve qu'il a tant désiré pendant ses aventures en Amazonie et qu'il réalisera dès son retour à Cyrtha en compagnie des deux bagnards. L'architecture de la villa se veut comme une conjonction de deux styles, l'un grec et colonial et l'autre africain et oriental. Quant au mobilier, paradoxalement, le propriétaire n'a cessé de collectionner des objets qui racontent toute l'histoire qu'il s'efforce en vain d'effacer. Censée être l'emblème de sa gloire et de sa réussite, la demeure devient ainsi le témoin qui atteste de l'existence véritable du peuple que le colon cherche tant à annihiler. Mais plus encore que l'androgynie architecturale, c'est le nom de la maison qui peut paraître paradoxal dans la situation de Louis Bergagna. Car donner un tel nom avec toute sa charge symbolique à une maison construite sur une terre confisquée où le propriétaire légitime est réduit au servage et à la misère, implique incontestablement l'expropriation prochaine du colon. Sans le savoir ni le vouloir, le désir passionné de Louis Bergagna dépasse sa conscience et sa volonté individuelles. Victime d'une *ruse de la raison******, il contribue malgré lui à la prise de conscience qui se matérialisera plus tard avec la guerre de libération nationale. Une guerre à laquelle il participera d'ailleurs mais pas aux côtés des Français, ce qui lui coûtera sa vie. Il vit donc sa contradiction mortifère jusqu'au bout et c'est peut-être même la contradiction du fait colonial : fondé par la violence, il périclète par la violence.

***** Hegel appelle *ruse de la raison* quand la raison transcende inconsciemment la passion individuelle alors que l'agent de l'histoire pensait servir ses intérêts personnels. Le philosophe dit dans *La raison dans l'histoire* : « On peut appeler ruse de la raison le fait qu'elle laisse agir à sa place les passions, en sorte que c'est seulement le moyen par lequel elle parvient à l'existence qui éprouve des pertes et subit des dommages ». In HEGEL, *La raison dans l'histoire*, Paris, éd., 10-18, 1965, p. 129.

Représentative ainsi, par tous ces paradoxes et ambivalences, de la complexité de l'identité algérienne, *La Kahéna* se transforme également en un creuset de quêtes existentielles où le père et la mère sont les médiateurs essentiels de cette recherche. Et c'est dans ce cadre qu'un autre personnage féminin, Samira, s'impose comme étant à la croisée des deux quêtes, paternelle et maternelle.

6. Samira, à la confluence de la recherche du père et de la mère

Hamid Kaïm revient dans *La Kahéna* en compagnie de Samira après une absence de près de dix ans. Suscitant la fascination des protagonistes, Samira se trouve au centre d'une intrigue amoureuse, un peu à la manière de Nedjma. Dans *Le Chien d'Ulysse*, Hocine, qui pourtant ne l'a jamais rencontrée assiste, dans un rêve, à l'une de ses danses érotiques où il s'unit à elle dans une étreinte passionnée et exaltée. Ali Khan, même s'il en veut à Samira à cause de sa trahison, semble un peu jaloux de son ami et de son amour pour cette femme. Quand à Hamid Kaïm, il voue un amour inconditionnel à Samira. En effet, sous la chevelure enluminée aux ondulations sombres et flamboyantes⁺⁺⁺⁺⁺ qui « laissent les protagonistes au bord de la suffocation » (p. 262), se cache une femme fatale qui passe d'un amant à un autre provoquant au passage malheurs et catastrophes comme l'arrestation et la torture dont sont victimes Ali et Hamid quand elle part épouser le commandant de la police politique Smard. Une trahison qui n'empêche pas Hamid Kaïm, complètement sous le charme (au sens fort de *carmen* – latin – magie, sorcellerie), de prendre le premier avion et la rejoindre à Cyrtha quand il reçoit sa fameuse lettre. Incarnant une ligne de liberté supérieure, Samira médiatise la quête des différents soupirants, en particulier celle de Hamid auquel elle renvoie, comme un miroir, par moments un reflet de lui-même : « deux faces d'une même monnaie », dit le narrateur à propos des deux amants (p. 100). Cette figure double « ange » et « démon » (Baudelaire) qui suscite la fascination par sa beauté et son indifférence tout comme Nedjma, incarne, selon Freud, « le type de la femme fantasmé par l'homme comme étant *l'essence de la femme* parce qu'il correspond le mieux à son désir d'homme puisqu'il représente la part perdue de son propre narcissisme ainsi projeté à l'extérieur »⁺⁺⁺⁺⁺. Le ravissement que provoque Samira, cet *éternel féminin* fantasmé, ne traduit finalement que la fascination de Hamid devant son propre double. Comme l'héroïne de Kateb Yacine, elle s'avère être le propre objet-reflet de son amant. Car à la confluence de la quête du père et de la mère, Samira se charge d'un pouvoir d'identification. Sa seule présence auprès de Hamid fait ressurgir son enfance et les heureuses promenades au bord de la mer avec son père : « avec Samira lui revenaient en mémoire les heures brillantes passées avec son père avant sa disparition mystérieuse » (p. 138). Des souvenirs qui lui permettraient de reconstruire son passé et reconstituer le puzzle de son être atomisé.

Par ailleurs c'est à travers l'inceste (accidentel cependant) avec Samira que Hamid cherche à approcher la mère qu'il n'a jamais connue et se confondre avec elle pour pouvoir se réaliser et retrouver son être véritable. Le héros semble en effet profondément souffrir de l'absence de sa mère et du manque de tout souvenir qui se rattache à elle : « et s'il lui en venait de l'enfance, à l'instar des exhalaisons de la mer, qui aussitôt le ramenaient aux nuits passées sur la plage en compagnie de son père, il n'y en avait pas qui lui rappelaient sa mère »

⁺⁺⁺⁺⁺ Samira use en effet de henné – écho à la chevelure "fauve" (rousse) de Nedjma. Comme tous les romanciers de la génération post-indépendante (et même dans tout le Maghreb), Salim Bachi est marqué par le chef-d'œuvre de Kateb Yacine.

⁺⁺⁺⁺⁺ C'est en faisant référence à *L'énigme de la femme* de Sarah Kofman connue pour ses travaux sur Freud que Naget Khadda relève ce phénomène de narcissisme chez les protagonistes de Nedjma. In KHADDA, Naget. *Représentation de la féminité dans le roman algérien de langue française*, Alger, OPU, 1987, p. 68.

(p. 261). Loin de combler le manque, Karima, mère d'Ali Khan et mère adoptive de Hamid, semble même entraver tout processus d'identification : « elle ne lui avait pas donné le sein, et les odeurs qui se rapportaient à elle, (...), lui paraissaient fausses, trompeuses, comme des images parasites qui empêchaient le signal originel, parcourant l'espace et le temps, de l'envahir » (p. 262).

Tout comme Narcisse amoureux de sa sœur et qui, en se contemplant dans l'eau, cherchait le reflet de sa jumelle disparue, Hamid n'aspire à travers la sœur/amante qu'à la recherche d'une image propre et d'une identité perdues. Mais cette recherche de soi à travers Samira aboutit à une impasse car le doute subsiste toujours, le journal du père ne précisant pas laquelle des deux filles de Louis Bergagna est la mère de Hamid, la bien-aimée pouvant tout aussi bien être sa sœur ou pas. C'est pourquoi dans la pièce aux miroirs les amants « ne parvenaient jamais à s'étreindre aboutissant à l'insatisfaction » (p. 141).

Sœur et étrangère, même et autre, identité et altérité tout à la fois, Samira est en quelque sorte l'incarnation à la fois de l'origine et du devenir de l'identité algérienne. Elle regroupe en elle deux identités antinomiques mais complémentaires, unies dans et par une « disjonction conjonctive »^{§§§§§§} dans le langage de Gilles Deleuze. Elle est la fille d'Ourida, elle-même fruit de « l'incongruité raciale » (p. 97) qui unit Louis Bergagna et l'Arabe. Elle est emblématique du caractère pluriel de l'identité algérienne dont l'origine est évoquée en référence à *La Kahéna* et à la tribu des Beni Djer. Par son androgynie filiale, Samira annonce ainsi un bouleversement important dans l'arbre généalogique de l'identité nationale. Ainsi, elle reproduit à l'infini, à la fois par son histoire familiale et la "virilité" acquise par son errance et son extrême liberté, la disparition irréversible d'une origine unique qui devient, comme l'écrit Christiane Achour, « une origine reconstruite qui prend des libertés avec les certitudes biologiques, géographiques, historiques et culturelles »^{*****}. Cette aliénation fondamentale est inscrite également dans l'ambivalence native de Hamid Kaïm et elle est exprimée de colère lucide dans un passage de narrateur évoquant le métissage des habitants originaires de Cyrtha :

(...) On voulut y voir des descendants d'Atlantes, fils d'Atlas soulevant le monde, puis des habitants de l'ancienne Egypte perdus en Afrique du Nord, mais tout ça c'est des foutaises : Africains nous sommes, sang mêlé de Phénicien et de Romain, et Kahéna ou pas, les Arabes couchèrent avec nos filles ; ils apprirent notre langue et nous légèrent leur religion. (p. 152).

Même si Hamid Kaïm retrouve le souvenir de son père en compagnie de Samira, c'est surtout à travers le manuscrit paternel et le dédoublement qu'il arrivera à « renouer les fils de la tapisserie » (p. 275).

7. Le dédoublement comme processus de recherche du père et de la mère ou une territorialisation salutaire

Hamid Kaïm porte le même prénom que son père, « homme inconnu, perdu à l'âge de sept ans » (p. 155) et son parcours de vie est étrangement semblable à celui de son géniteur : « en définitive, sa vie, son histoire, aurait pu être vécue par lui, son fils » (p. 167). Même

^{§§§§§§} C'est une sorte de complémentarité des différences qui s'oppose à l'idée d'antagonisme conflictuel. Voir à ce sujet la définition de « Dispar » dans SASSO, Robert & VILLANI, Arnaud. *Le vocabulaire de Gilles Deleuze*. Les cahiers de Noesis n°3, CRHI, Paris, 2003. p. 124.

^{*****} CHAULET ACHOUR, Christiane, *Ecritures algériennes. La règle du genre*, Paris, L'Harmattan, coll. « créations au féminin », 2012, p. 102.

physiquement, le fils semble être la copie conforme de son père : « tu lui ressembles (...) le même visage. Les mêmes yeux, le même menton. Tu es beau comme ton père, Hamid », lui confie Mahmoud, le père d'Ali Khan (p. 267).

La quête ontologique du héros s'inscrit ainsi, dès le début du roman, dans un processus de dédoublement et de détour par l'autre, cet autre étant en l'occurrence le père ou du moins son image telle qu'elle se déploie à travers son journal intime. Sombrant dans le délire et l'hallucination au départ de Samira, Hamid Kaïm retrouve les notes que son père a rédigées la semaine du coup d'Etat de 1965, où celui-ci livre une grande partie de sa vie, surtout son enfance, ainsi que ses promenades au bord de la mer avec son fils. La lecture de ce manuscrit est salvatrice pour Hamid car « à mesure que le monde de son père se défaisait sous ses yeux, page après page, le sien gagnait en stabilité » (p. 183). Le héros retrouve enfin une part de lui-même disparue en même temps que son père, une part d'une importance capitale puisqu'elle le lie à son passé, à sa protohistoire, à ses origines. Le père est en effet le repère indispensable pour toute révélation de soi, il « est l'être que l'on veut posséder ou avoir, mais aussi celui que l'on veut pouvoir devenir, être ou valoir »^{††††††††}.

Grâce au procédé narratif de dédoublement, le père devient l'autre moi de Hamid, un autre moi plus complet et plus expérimenté auquel le fils peut enfin s'identifier librement. Son absence a produit chez ce dernier une sorte de faille intérieure à tel point que son moi est devenu autre et étranger suscitant au plus profond de lui peur et angoisse. Une aliénation que va résorber l'identification au père entraînant la re-construction de son histoire et la renaissance de son moi. C'est dans la pièce de *La Kahéna* entourée de miroirs que la vie du père défile grâce à son journal sous les yeux de Hamid qui croit apercevoir le spectre de son grand-père dans l'une des glaces : « Hamid Kaïm releva la tête (...) il allait abaisser le visage sur le manuscrit quand il lui sembla voir son grand-père, prêt à surgir d'une des glaces » (p. 183). Or que représente l'image de l'aïeul si ce n'est la racine, l'origine, la mémoire. Hamid semble donc avoir retrouvé son histoire personnelle en même temps que son propre égo comme si l'unité de l'être ne pouvait s'accomplir qu'à travers ce jeu de dédoublement. Les carnets du père jouent ici exactement le même rôle que celui du miroir. Ils renvoient au fils l'image spéculaire de son double (son père) donc la sienne en quelque sorte, le père étant l'identité et l'altérité tout à la fois. C'est ainsi que s'établit dans ce jeu de duplication une relation narcissique au semblable (le père) en même temps qu'un rapport d'altérité de soi à soi. En quête de son moi, Hamid se reconnaît donc lui-même dans son double/son père, à travers un jeu spéculaire dans cette demeure, *La Kahéna*, mère/matrice sans laquelle l'identification serait impossible. La quête ontologique de Hamid montre en effet l'étroite relation du père et de la mère dans cette quête de soi. La recherche du père s'effectue, outre les carnets, par l'intermédiaire des substituts de la mère (Samira ou Attika et Roundja, les tantes paternelles) tandis que la recherche de la mère passe tantôt par Samira (la « virile », indispensable dans les deux processus) tantôt par le père et son journal où il retrouve une part maternelle à travers les tantes. Ainsi, la lecture du journal paternel dans *La Kahéna*/matrice produit un effet de ravissement sur le héros :

Il lui paraissait évident que ces lignes avaient été rédigées ici ; elles reflétaient leur époque et leur environnement. Hors *La Kahéna*, sans doute Hamid Kaïm n'en eût pas subi la fascination avec autant de force, même si elles émanaient de son père, homme inconnu, perdu à l'âge de sept ans. Il les aurait lues alors

^{††††††††} J. Chevalier et A. Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, Paris, Éditions Robert Laffont/Jupiter, 1982.

comme on prend connaissance d'un acte manquant, d'une pièce égarée, avec peut-être un peu d'émotion, mais sans jamais éprouver de malaise ou d'exaltation. Il les aurait ensuite rangées dans un tiroir et n'y aurait plus pensé. (p. 155).

En définitive et pour conclure de manière quelque peu abrupte, on peut dire que même si *La Kahéna*, espace symbolique du père et de la mère, ne cesse de faire miroiter l'image spéculaire du moi et malgré tous les efforts déployés par les protagonistes, leur quête aboutit à un échec puisqu'ils n'arrivent toujours pas, à la fin du récit, à percevoir la totalité de leurs corps devant les miroirs :

Ils (Hamid Kaïm et Ali Khan) pénétrèrent dans la salle circulaire, où les miroirs tendus comme des rideaux semblaient les toiser, reflétaient leurs crânes, puis, par-dessous, leurs corps, dissociés. Hamid Kaïm ne parvenait pas à lier les membres qui le soutenaient à son visage, émacié, dont les yeux fous cherchaient à rencontrer la totalité de ce qu'il présumait être, c'est-à-dire un homme en vie. Il n'était que la copie pâle balancée par une glace comme une insulte, un mensonge, une ombre parmi les ombres. (p. 260)

A l'encontre de « l'assomption jubilatoire »^{*****} de l'enfant qui se reconnaît dans son reflet et qui passe d'une image morcelée de son corps à sa totalisation, Hamid ne se reconnaît plus comme une totalité dans son reflet, et son intégrité se diffracte dangereusement, se rapprochant de ce que Julien Bonhomme appelle l'anti-stade du miroir^{§§§§§§§§}. Pourtant, on peut dire que la fragmentation du moi est aussi à l'image de la situation identitaire en Algérie^{*****}. Car ce qu'on appelle la nation algérienne est toujours en re-construction, elle connaît encore des phases de convulsions, de spasmes et de vacillations. Mais pour revenir à Hamid, son échec n'est que partiel puisque sa re-naissance et sa re-conquête de soi, même lentes et douloureuses, se réaliseront dans la lecture et l'écriture. « Pourquoi ces miroirs ne nous reflètent-ils plus quand nous nous absentons ? », s'interrogeait Ali Khan. Hamid sait que seule la fiction lui permet de ré-inventer son passé et ses origines, autrement dit seul le miroir de l'art sauvegarde l'image de l'absent et le préserve d'une mort éternelle...

Bibliographie

1. Romans de Salim Bachi

BACHI, Salim. *Le chien d'Ulysse*, roman, Paris, éditions Gallimard, coll. « nrf », 2001

BACHI, Salim. *Amours et aventures de Sindbad le Marin*, roman, Paris, éditions Gallimard, coll. « nrf ». 2010.

BACHI, Salim. *La Kahéna*, roman, Alger, éditions Barzakh, 2012 [Gallimard 2003].

***** Voir la communication présentée au 16e Congrès International de Psychanalyse à Zürich en 1949 par Jacques Lacan : « Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je », disponible sur <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k54444473/f5.image.langfr> Consulté le 20 novembre 2015.

§§§§§§§§ Comme le fait Julien Bonhomme dans son article « Réflexions multiples. Le miroir et ses usages rituels en Afrique centrale », *Images Re-vues*, n°4, 2007, document 9, consulté le 29 novembre 2015. URL : <http://imagesrevues.revues.org>

***** Ce qui nous autorise le déplacement épistémologique du concept de miroir du terrain de la psychanalyse à celui de l'analyse littéraire (de la fiction), de l'énonciation individuelle à l'énonciation collective (Deleuze).

2. Ouvrages critiques

ABDOUN Ismaïl. *Lecture(s) de Kateb Yacine*, Alger, Casbah éditions, 2006.

BACHELARD, Gaston. *La poétique de l'espace*, Paris, éd., Quadrige/PUF, 1984,

BERNARDES, Joana Duarte. « Habiter la mémoire à la frontière de l'oubli : la maison comme seuil », dans *Conserveries mémorielles*, URL : <http://cm.revues.org/433>

BONHOMME, Julien. « Réflexions multiples. Le miroir et ses usages rituels en Afrique centrale », dans *Images Re-vues*, n°4, 2007, document 9 URL : <http://imagesrevues.revues.org>

CAMPS, Gabriel. *L'Afrique du Nord au féminin*, Paris, Librairie académique Perrin, 1992.

CHAULET ACHOUR, Christiane. *Écritures algériennes. La règle du genre*, Paris, L'Harmattan, coll. « créations au féminin », 2012.

CHEVALIER, & GHEERBRANT. *Dictionnaire des symboles*, Paris, Éditions Robert Laffont/Jupiter, 1982.

DELEUZE, Gilles & PARNET, Claire. *Dialogues*. Paris, Flammarion, 1996.

HEGEL. *La raison dans l'histoire*, Paris, éd., 10-18, 1965.

KATEB, Yacine. *Nedjma*, Paris, éditions du Seuil, 1956.

KHADDA, Naget. *Représentation de la féminité dans le roman algérien de langue française*, Alger, OPU, 1987.

LACAN, Jacques. « Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je », disponible sur <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k54444473/f5.image.langfr>

MODERAN, Yves. « Kahena », dans *27 Kairouan – Kifan Bel-Ghomari*, Aix-en-Provence, Edisud, (Vol. N° 27), 2005. URL : <http://encyclopedieberbere.revues.org/1306>

NORA, Pierre. « Entre Mémoire et Histoire. La problématique des lieux », dans *Les lieux de mémoire* vol. 1, sous la direction de Pierre Nora, Paris, Gallimard, 1984, pp. XIII- XLII.

SASSO, Robert & VILLANI, Arnaud. *Le vocabulaire de Gilles Deleuze*. Les cahiers de Noesis n°3, CRHI, Paris, 2003. p. 124.

VIGOUROUX, François. « Dans la peau de la maison », dans *Cahiers critiques de thérapie familiale et de pratiques de réseaux* 2006/2 (n° 37), p. 17-21. Disponible sur <http://www.cairn.info/revue-cahiers-critiques-de-therapie-familiale-2006-2-page-17.htm>