

Le fantastique entre fictionnalité et fonctionnalité dans le *le 8ème voyage de Sindbad*, roman de Djilali Beskri

Faouzia BENDJELID*

Le 8ème voyage de Sindbad se présente comme une sorte de continuité ou un genre de supplément au célèbre conte arabe, les *mille et une nuits*, imaginé par un auteur à l'aube du 21^e siècle. Ce texte supplémentaire, récit d'un marin intrépide, se déroule dans un espace non pas peuplé seulement d'êtres monstrueux, constituant traditionnellement le bestiaire horrible du fantastique, mais dans un espace "*intergalactique*" soumis à l'emploi des machines et des engins technologiquement performants de la "*high-tech*". Au plan de la temporalité, si le conte des *mille et une nuits* s'inscrit dans un temps indéterminé, celui du *8ème voyage de Sindbad* propulse les événements dans un futur lointain par rapport au référent temporel du héros ; son bateau, transformé en véhicule spatial mystérieusement, vogue au gré du champ magnétique *du système planétaire Véga*, en "*l'an 2224 de l'Hégire, ou en 2800 après Jésus-Christ*". Notre questionnement s'organise autour de l'écriture de cet aspect moderne qui traverse le texte :

- Quels rapports le texte moderne de science fiction conserve-t-il avec l'écriture du texte d'origine?
- Dans quelle mesure peut-on parler d'un texte postmoderne? Quels en sont les procédés ? quelles sont les structures organisatrices de la narration? Quels sont les mécanismes formels de la science fiction générant le sens ?
- Quels types de discours se partagent le texte? Quelle corrélation entretiennent-ils? Quelle lecture peut-on en faire?

La lecture du roman, *le 8ème voyage de Sindbad*¹ de Djilali Beskri² permet, de prime abord, d'observer que conte fantastique et science fiction sont intimement mêlés voire enchevêtrés et fonctionnent en harmonie dans l'histoire racontée. De quoi s'agit-il ? De retour de son 7^{ème} voyage, à

* Maître de Conférence, Université d'Oran –Es-sénia, chercheuse associée au CRASC

¹ Beskri, D., *le 8ème voyage de Sindbad*, Alger, édition ANEP, 2007

² Eléments biographiques de Djilali Beskri empruntés au *Jeune Indépendant* du 15 mai 2005 : « Beskri est avant tout un scientifique et un artiste à part. De sa formation d'ingénieur en mécanique et physique, il passe à la bande dessinée et publie l'album *Châtie-là* en 1986 puis *Mimoune, l'escargot* dans l'hebdomadaire *Alger-Républicain* en 1991. Aujourd'hui, il se spécialise dans la simulation numérique des phénomènes physiques et l'art digital. »

Bagdad, Sinbad est investi, ainsi que ses compagnons de route, Akbar l'Africain et Mokhtar, d'une mission mystérieuse par un non moins mystérieux personnage qui lui remet "un étrange objet, à la forme des plus bizarres" (p.15) dont il ignore toute la portée et les dimensions. Et ainsi, grâce à cet objet singulier, qui est en réalité "un système de distorsion magnétique" (p.17), commencent les aventures les plus intrépides et les plus hallucinantes, sur une « île faite de cristal rose » (p.16) pour les personnages qui se trouvent par enchantement, introduits dans un espace intergalactique, "en l'an 2800 après Jésus-Christ" (p.33), à Monkara, "une exo mégapole, une grande ville isolée dans l'espace, (p.35) dans la voie Nega (p.35), hors "du vide sidéral" (p.35) , pour délivrer la princesse Zahra des griffes d'un chef despote monstrueux qui s'apprête à se proclamer empereur de l'univers après avoir destitué Jamane , le père de Zahra. Les péripéties les plus périlleuses sont vécues par les personnages qui arrivent à la mise à mort de Chakor à la fin de leur odyssée. Zahra peut alors conduire son peuple sur la planète *Bahia*, sœur jumelle de la défunte planète Terre, la Terre qui fut exposée à un réchauffement mortel et à la désintégration par l'arme nucléaire ; les terriens survivants sont livrés à l'errance dans les espaces.

Le 8^{ème} voyage de *Sindbad* est d'abord un modèle narratif relevant de la réécriture d'un texte qui lui préexiste, c'est-à-dire qu'il puise dans les formes d'un récit universel de tradition arabo-musulmane ; donc nous sommes dans une littérature qui implique pleinement les phénomènes de l'intertextualité³, procédé d'écriture largement assumé dans le roman actuel ; ensuite se côtoient très librement de façon bien enchevêtrées des codes narratifs différents, en l'occurrence conte fantastique et science fiction, qui relèvent de l'écriture de la fragmentation ou de l'hybridation. Compte tenu de toutes ces données, il nous semble très intéressant d'interroger ce texte de la postmodernité, ce récit d'aventures, à travers l'analyse des outils formels et des mécanismes mobilisés par l'écriture que nous livre ce 8^{ème} voyage de *Sindbad*, texte imaginé dans un espace et un

³ M. Bakhtine, dans *esthétique de la création verbale*, éd. Gallimard, 1984, cité par Nathalie Piégay-Gros, dans « Introduction à l'Intertextualité », propose la définition suivante de cette notion : « L'objet du discours d'un locuteur, quel qu'il soit, n'est pas objet du discours pour la première fois dans un énoncé donné, et le locuteur n'est pas le premier à en parler. L'objet a déjà, pour ainsi dire, été parlé, controversé, éclairé et jugé diversement ; il est le lieu où se croisent, se rencontrent et se séparent des points de vue différents, des visions du monde, des tendances ». p. 25/26

J. Kristéva, dans *recherche pour une sémanalyse*, éd. du Seuil, coll. Points, 1978, définit également la notion d'intertextualité : « placer le découpage statique des textes par un modèle où la structure littéraire n'est pas, mais où elle s'élabore par rapport à une autre structure (...), un croisement de surfaces textuelles, un dialogue de plusieurs écritures : de l'écrivain, du destinataire (ou de personnage), du contexte culturel actuel ou antérieur. » p. 263

temps futuristes. Aussi, proposons-nous les axes de réflexion et d'analyse suivants :

- Du conte au roman : le croisement des textes
- Mise en forme ou techniques d'un texte postmoderne
- Lecture de la typologie du discours

I. Du conte au roman : le croisement des textes

La reproduction imaginée ou mieux l'imagination reproductive d'un texte déjà établi, codé, introduit inévitablement une logique qui lui est propre, un espace d'écriture rénové et singulier ; une approche comparatiste s'impose à l'évidence. Nous postulons pour deux niveaux d'analyse traditionnels : les convergences qui rapprochent le texte réécrit et le texte d'origine et les divergences qui peuvent constituer la spécificité formelle de chacun d'eux ; nous retenons deux axes d'investigation :

- Ecriture de proximité : éléments de convergence
- Ecriture de spécificité : éléments de divergence

1. Ecriture de proximité : éléments de convergence

Ce qui semble être le mieux sauvegardé et constituant une proximité réelle entre les deux corpus c'est un certain nombre de formes qui construisent le tissu narratif ; nous retenons les plus déterminants :

- Le conte fantastique est un code que se partagent les deux textes et tout spécialement au niveau de l'intervention de l'élément surnaturel; mystère et irrationalité sont des éléments qui permettent de définir les aspects du texte fantastique. Le récit fantastique a déjà son parcours inscrit dans la littérature occidentale⁴. Les tentatives de définition sont nombreuses car c'est un genre qui se caractérise encore par les incertitudes ou hésitations théoriques et conceptuelles de la critique littéraire⁵. Dans cette diversité de la pensée, nous retenons quelques positions qui nous semblent être pertinentes pour l'analyse de notre corpus :

⁴ Malrieu, J. dans « le fantastique » évoque l'histoire du genre en signalant l'apport de Nodier : « Nodier, en particulier, rédige en 1830 un véritable manifeste, *Du Fantastique en littérature, dans lequel il établit la glorieuse filiation des écrivains fantastiques : Goethe, Shakespeare, Dante, Virgile, Homère ...* » p. 6, éd. Hachette, 1992,

⁵ Ibid., p.5, explique cette position de la critique littéraire : « *Il n'est sans doute pas de type d'œuvres littéraires qui soit l'objet d'autant d'a priori que le fantastique. Quiconque aborde la littérature fantastique voit sa lecture infléchie d'avance par une accumulation de présupposés plus moins flous et d'origine fort diverses* ».

- Première position : ne point confondre la magie ou la féerie du conte (conte de fée ou conte merveilleux) et le mystère du fantastique :

« Le fantastique ne se confond pas avec l'affabulation conventionnelle des récits mythologiques ou des féeries, qui implique un dépaysement de l'esprit. Il se caractérise au contraire par une intrusion brutale du mystère dans la vie réelle... »⁶

- Deuxième position : le fantastique est un sujet trop sérieux et grave ; il est réellement un phénomène de rupture dans la logique sereine et implacable du monde impressionnant pour le destinataire ou le lecteur :

« Le conte de fées se passe dans un monde où l'enchantement va de soi (...). Le fantastique, le surnaturel apparaît comme une rupture de la cohérence universelle (...). Il est l'impossible, survenant à l'improviste dans un monde d'où l'impossible est banni par définition. »⁷

Pour l'analyse, nous considérons le fantastique comme phénomène qui démantèle le rationnel; c'est l'impossibilité de soumettre le surgissement d'un fait à une explication cohérente.

Comment s'inscrit l'irrationnel?

Nous pouvons en retenir un aspect essentiel : l'écriture des personnages

● *L'écriture des personnages*

Si nous considérons les personnages, nous constatons bien qu'ils se présentent dans les deux fictions selon une organisation binaire : les bons vs les méchants; ce sont des actants, animés et inanimés, humains et non humains, qui s'affrontent durement. Leur dualité conflictuelle constitue la dynamique des péripéties qui mènent le récit vers son dénouement.

Le pôle des méchants réunit, au plan de la narrativité, l'anti-héro, les opposants qui déploient donc des anti-programmes au plan du schéma narratif. Ils représentent autant d'obstacles qui constituent les épreuves devant mener le héros vers un dénouement heureux de l'histoire. C'est le choix qui est pris par l'auteur. Le dénouement se concrétise, donc, comme prévu dans le conte, par le triomphe des forces du bien incarnées par le héros ou sujet de l'actions accompagné dans son itinéraire par ses adjuvants.

Dans les *Mille et une Nuits*, Sindbad affronte les forces du mal à travers le déchaînement des éléments naturels qui mettent en péril sa vie:

⁶ Malrieu, M., op.cité: c'est une définition du fantastique proposée par le théoricien Pierre-Georges Castex, p. 38.

⁷ Malrieu, M., ibid., reprend la définition théorique de Roger Caillois, p.39.

*"Vous n'avez peut-être entendu parler que confusément de mes étranges aventures, et des dangers que j'ai courus sur mer dans les sept voyages que j'ai faits."*⁸ p.223

Ces dangers, récurrents dans le conte, prennent la configuration des tempêtes sur des mers déchaînées suivies irrémédiablement de naufrages qui permettent aux péripéties de se déployer :

"Je demeurai donc à la merci des flots (...) Je disputai contre eux..."
premier voyage, p. 225

" Un jour que nous étions en pleine mer, nous fûmes battus d'une tempête horrible qui nous fit perdre notre route", troisième voyage, p. 236

Lors de son 8^{ème} voyage, Sindbad et son équipage sont pris dans une violente et mystérieuse tempête, à l'improviste, au moment où ils naviguent vers une île inconnue:

"Puis un jour (...) étrangement (...) une tempête se déchaîna" p.15

Le phénomène se déroule dans la récurrence, de façon *subite* et *intense*, lorsque l'équipage du *Bount* (le *boutre de Sindbad*, p. 25) met le cap sur l' *Ile rose* pour rejoindre l'espace intersidéral:

"Le vent redouble d'intensité (...) un énorme nuage gris les recouvre subitement. Le vent forçit et se transforme en ouragan. Soudain le ciel gronde dans une assourdissante explosion." P. 23

Dans la catégorie du mal, les personnages héros affrontent d'autres forces maléfiques de la nature ; notons dans *les m.e.u.n.*⁹ tout un bestiaire fantastique¹⁰ qui terrorise et menace la vie de Sindbad ; les animaux qui peuplent la fiction sont des actants opposants qui entravent son action, des animaux hors du commun, dépassant toute dimension humaine et représentés en être légendairement monstrueux marqués par leur gigantisme : un « roc » ("un oiseau d'une grandeur et d'une grosseur extraordinaires, p. 231), des "serpents" ("c'étaient un grand nombre de serpents si gros et si longs", p.232), "le cheval marin" (" le cheval marin sortit de la mer(...) se jeta sur la cavale...", p. 226) , "des poissons"(" d'autres poissons qui n'étaient que d'une coudée, et qui ressemblaient par la tête à bibou"x , p.227). Dans le 8^{ème}

⁸ Galland, A., *Les Mille et une Nuits, contes arabes*, Paris, éd. De Poche, tome I, 1996

⁹ Par commodité, nous désignons « *les Mille et une Nuits* » par : « *les m.e.u.n.* »

¹⁰ Triter, V., *Le fantastique*, éd. Ellipses, coll. Thèmes et études, 2001, évoque le bestiaire fantastique comme une constante du genre: fantastique: « à côté des personnages humains, l'esthétique fantastique puise dans une veste bestiaire préexistant pour créer ses monstres. A partir des croyances populaires, elle élabore sa propre imagerie. » p. 69

v.d.s.¹¹, des personnages humains ont le don de se transformer, en êtres malfaisants et funestes, mi-humains mi-animaux ou monstres. C'est le cas de Chakor, qui possède le pouvoir démoniaque de se transformer en serpent venimeux; lors de l'assaut de sa forteresse par Sindbad et ses guerriers et au moment de la lutte finale, il mord Chen, allié et partisan de la princesse Zahra ; ce dernier est sauvé miraculeusement de la mort par Akbar, expert en médication traditionnelle africaine ; retenons ce portrait terrifiant de Chakor, en plein « métamorphose », fait par le narrateur :

" Il (Chen) voit le visage de Chokor se métamorphoser en un épouvantable serpent venimeux (...) il tente de se dégager, mais le serpent le mord au front." P.135

Vajga, sa proche collaboratrice et alliée, subit des transformations similaires comme par enchantement dans le feu de l'action; elle réussit, lors d'un combat final très acharné, dans le dénouement du récit, à empoisonner Bastran, chef du pouvoir exécutif à Monkara et allié (secret) de la princesse:

" Ses doigts se métamorphosent et laissent surgir de longues et fines lames couvertes de poison mortel." P. 102

Il y a également dans cet univers hallucinant du conte fantastique, des monstres généralement anthropophages doués d'une force brutale ; ils sont destinés à donner la mort. Dans *l.m.e.u.n*, nous avons l'intervention des cyclopes qui sont des êtres légendaires, symboles de la destruction ; êtres hideux et horriblement difformes portant en eux le malheur et la mort de par leur disgrâce même ; Sindbad narrateur en dessine quelques traits dans leur portrait :

"... Nous vîmes une horrible figure d'homme noir de la hauteur d'un palmier. Il avait au milieu du front un seul œil rouge et ardent (...) les dents qu'il avait fort longues et fortes aiguës, lui sortaient de la bouche (...) et les lèvres inférieures lui descendaient sur la poitrine. Ses oreilles ressemblaient à celles d'un éléphant (...) il avait les ongles crochus et longues comme les griffes des plus grands oiseaux. A la vue d'un géant si effroyable, nous perdîmes tous connaissance..."p.237-238

Nous retrouvons la même laideur dans *le 8ème v.d.s*; ce sont les gnoks, des apparitions tout aussi monstrueusement déformées que les cyclopes; ces créatures atroces et agressives, épouvantables et terrifiantes ont une

¹¹ Par commodité, nous désignons « le Huitième Voyage de Sindbad » par « le 8^{ème} v.d.s ».

fonction particulière : défendre le sanctuaire de Chakor contre toute offensive ennemie :

"- Des êtres avec des malformations biologiques, Chakor qui a remarqué leur agilité, les a apprivoisés et les a ensuite dressés en bêtes féroces. Ils sont effroyables." p. 125.

D'autres monstres quasi invisibles, enfouis dans les profondeurs de l'abîme, contribuent, quant à eux, à dévorer Chakor défait dans un combat ultime par Sindbad:

"Des vociférations effrayantes surgissent du gouffre. Des mains et des bras tentaculaires, apparaissent, s'emparent de la bête et la tirent vers les entrailles des ténèbres." P. 137

Il faut relever le fait que Chakor cumule plusieurs compétences lui donnant le pouvoir démonique de se transformer en force du mal invincible ; une arme ordinaire de combat ("un couteau"), maniée par Sindbad ne peut l'atteindre dans la bataille qui les oppose en phase finale; c'est là tout le mystère du conte fantastique affichant des personnages dont les attributs échappent à toute rationalité et dont la dimension n'est pas véritablement humaine en dépit de leur apparence physique :

"(...) Sindbad enfonce toute l'épée dans la poitrine de Chakor (...) Sindbad retire son arme. Pas la moindre tache de sang. Il récidive et coupe cette fois Chakor en trois morceaux. Chakor reprend sa forme initiale..." P.135

Chakor développe une autre compétence narrative relevant d'avantage de la science fiction par rapport au modèle conventionnel du conte fantastique. En effet, il recèle en lui une énergie sous forme de rayons capables de terrasser un adversaire à distance; il s'en sert pour semer la mort et en particulier châtier de cette manière ceux qui ont rejoint la résistance contre son pouvoir despotique aux côtés de la princesse Zahra; il tue Ikar :

"Ikar lève les yeux sur Chakor pour le supplier. Trop tard. Des deux mains tendus de Chakor, un rayon verdâtre très fin s'insinue dans ses oreilles dont les tympans explosent littéralement." P.118

Dans le conte d'origine comme dans le roman, le héros, lors de son aventure, rencontre et affronte des peuples, des communautés singulières faites de créatures appartenant à un univers surnaturel transgressant l'ordre logique du réel, le réel des humains.

Dans *les m.e.u.n.*, Sindbad, dans son quatrième voyage, échoue sur une côte dont une communauté a d'étranges mœurs : le rituel de la mort est

particulièrement cruel : la mort d'un conjoint oblige l'autre à l'accompagner dans son caveau :

"Le mari vivant est enterré avec la femme morte, et la femme vivante est enterrée avec le mari mort. Rien ne peut me sauver; tout le monde subit cette loi."p. 249

Dans le même voyage, Sindbad échappe à des hommes anthropophages; il leur échappe grâce à la ruse:

"(...) Avançant dans l'île, nous (Sindbad et les voyageurs), nous y aperçûmes des habitations (...) à notre arrivée, des noirs vinrent à nous (...)ils étaient anthropophages..." p.246

Sindbad, Akbar, Mokhtar, Zahra, et Chen affrontent des "peuplades" ou des entités tout aussi mystérieuses et dangereuses lors de l'assaut qu'ils mènent contre le sanctuaire de Chakor; c'est autant d'épreuves à surmonter dans un univers incroyable et extraordinaire, voire infernal, pour parvenir à la forteresse dans un combat féroce par vaisseaux spatiaux interposés. Si les "nomades de l'espace" sont un peuple pacifique qui lève l'obstacle et reconnaît en Zahra celle qui doit sauver les terriens en les menant vers la planète Bahia, les "hommes de pierre" représentent une épreuve ardue et difficilement surmontable:

" Les gens qui se sont aventurés dans leurs territoires ne sont jamais revenus (...) la moindre inattention peut provoquer un éboulement." P.104

Les "nomades de l'espace", "hommes de pierre" et la légende des "trois lunes" sont des micro-récits qui s'imbriquent se déploient dans le récit premier imprimant à la fiction toute une amplification de l'action dans le monde du conte fantastique soumettant les personnages à un affrontement du bien contre le mal.

Le pôle positif, celui du bien, est incarné par Sindbad dans le conte des *m.e.u.n.* ; Sindbad, le marin, dont le portrait met en évidence plusieurs qualités humaines et valeurs morales : la générosité, l'hospitalité, la chaleur humaine et le sens du partage. Elles s'érigent dans la récurrence; au retour de chaque voyage, Sindbad offre un peu de sa richesse, distribue aux pauvres des biens et organisent de grandes réjouissances dans sa demeure seigneuriale; il témoigne :

"Enfin, après une longue navigation, j'arrivai à Balsora, et de là j'en revins à cette ville de Bagdad avec tant de richesses que j'en ignorais la quantité. J'en donnai encore aux pauvres une partie considérable."p. 245

Philanthrope, altruiste, il pense d'abord à donner une partie de sa richesse à ceux qui sont dans le besoin:

" (...) à Bagdad, j'y fis d'abord de grandes aumônes aux pauvres ..."
p. 235

Dans le 8^{ème} v.d.s., dans le pôle du bien, il faut également installer la princesse Zahra (Zahra vs Vajga) dont le portrait est valorisé dans la narration par des segments descriptifs dispersés dans le texte. Dans l'incipit du roman, Sindbad l'affuble de plusieurs qualités physiques ; il tient les propos suivants :

"(...) Une voix féminine s'insinua avec douceur dans les sons artificiels (...). J'aperçus une belle silhouette à la démarche féline." P. 17

Son portrait réapparaît dans sa beauté lumineuse à travers le regard du narrateur relayé par le discours intérieur de Sindbad, amoureux :

" La nébuleuse aux milles éclats éclaire une partie du visage de Zahra ainsi que sa svelte silhouette. Sindbad qui se tient derrière elle, se dit : mon Dieu ce qu'elle est belle et pure." p. 79

Sa façon, de se défendre ou de donner des coups à l'ennemi au cours des batailles et aux côtés des guerriers farouches et intrépides se fait dans la plus grande des grâces et ne lui enlève en rien du charme féminin, à cette disciple de Chen ; Chen est issu de "la dynastie Tâa qui "a su développer la meilleure école de combat de l'univers"; il a su l'initier à un art l'art quasi chorégraphique et spectaculaire, de se battre; c'est donc des mouvements d'ensemble coordonnés qu'elle exécute dans une lutte physique éprouvante:

"Consciente de sa fragilité devant l'agressivité barbare de ces pirates, la princesse Zahra utilise toutes sortes de subtilités dans sa manière de combattre. Elle enchaîne ses mouvements avec douceur et harmonie (...) Elle semble exécuter un ballet à la chorégraphie bien réglée." P. 90

Aux côtés de Zahra, Sindbad et ses compagnons se battent valeureusement pour le triomphe de la vérité et de la justice : rétablir Zahra dans son droit de guider son peuple vers la planète Bahia.

Si les deux textes se croisent aux divers niveaux que nous venons d'analyser, ils enregistrent également des différences.

2. *Écriture de spécificité : éléments de divergence*

Nous proposons de cerner les divergences entre les deux textes autour de trois axes majeurs : portrait de Sindbad, ses quêtes et la référentialité spatiale

2.1. Portrait du héros

Le texte romanesque, ne dessine point le portrait physique de Sindbad. Par contre, le conte des *l.m.e.u.n.* en présente le portrait rapide d'un vieillard qui raconte ses sept voyages, sorte de mémoire vivante, à un pauvre porteur et un auditoire de courtisans émerveillés; Scheherazade, la narratrice, trace le portrait de Sindbad qui s'offre au regard du porteur, Hindbad:

"On voyait à la place d'honneur un personnage grave, bien fait et vénérable par une longue barbe blanche." P222

2.2. Quête du héros

L'écriture du personnage nous révèle également que le héros d'un texte à l'autre, poursuit des objets différents ; dans *les m.e.u.n.*, le projet de Sindbad est de s'enrichir par le négoce des épices et des pierres précieuses ; cet objet valeur est réalisé ; il adopte le discours suivant :

"(...) Il est moins fâcheux d'être dans le tombeau que dans la pauvreté." p. 223

" J'achetai des esclaves de l'un et de l'autre sexe, de belles terres, et je fis une grosse maison" p. 229

Sindbad, dans le 8^{ème} v.d.s., est présenté comme un aventurier des temps modernes, "un cavalier de l'espace", dont la quête est de se battre pour une cause, des idées, une idéologie; en effet, il vole au secours de la princesse Zahra en difficulté par le démantèlement du pouvoir à Monkara accaparé par Chakor. Sindbad est épris de justice ; c'est un adversaire de l'oppression ; retenons les propos de la princesse devant le tribunal qui la juge après l'assassinat de son père, Jamane, qui régnait sur Monkara :

"Vous voulez savoir qui est Sindbad? (...) Sindbad est le plus grand marin de l'univers! C'est lui qui va mater votre maléfique Ckakor. Ensuite, il nous guidera vers Bahia" p. 59

Le parcours narratif de Sindbad à monkara se complique par une nouvelle quête; en effet, avant de chasser Chakor du pouvoir, il brave tous les périls de l'univers intergalactique pour libérer la princesse Zahra ; cette libération est le premier objet valeur acquis qui le mène vers le second : démettre Chakor du pouvoir; c'est le message qu'il lui envoie explicitement:

"Allez et dites à votre maître que désormais nous allons le chasser de cet univers." P.68

2.3. Référentialité spatiale

Dans le conte, Sinbad parcourt des espaces diégétiques et des espaces ancrés dans la géographie du réel. Il s'aventure sur des îles appartenant à l'espace de la diégèse ; des îles en grand nombre, anonymes, sans aucune désignation, ce qui contribue à accentuer le sens du mystère et du danger; notons quelques exemples

- "*Dans le cours de notre navigation, nous abordâmes à plusieurs îles..*"
p.234

- "*Nous allions d'île en île...*"p.230

- "*La tempête (...) nous poussa devant le port d'une île...*" p. 236

- "*Nous eûmes le bonheur d'être poussés contre une île...*"p.240 (3^{ème} voyage)

Sinbad, pour son commerce ("*clous de girofle, de cannelle, et d'autres épices*", p.224), emprunte également les grandes routes de la navigation commerciale en Orient et Extrême Orient au moyen-âge : « *La route des Indes Orientales* », « *le golfe Persique* », « *les côtes de l'Arabie heureuse* », « *la Perse* », « *la mer du Levant* », « *les Indes* », « *les côtes d'Abyssinie* » (p. 224), les « *provinces de la Perse et des Indes* » (p.262).

Le conte fantastique et science fiction prennent appui dans la société arabo-musulmane à l'époque de l'épanouissement de la civilisation abbasside à Bagdad sous le règne de Haroun Er-Rachid Il y a cependant des représentations différentes.

Dans le conte *les m.e.u.n.*, Bagdad est simplement évoqué; c'est le lieu où réside le calife et Sindbad. Le personnage fait partie de la cour du calife. Aucun autre détail n'est fourni. *Le 8^{ème} v.d.s.* est beaucoup plus parlant; le texte déploie une description de la ville de Bagdad dans la splendeur d'une civilisation de haut niveau pour l'époque ; Bagdad, cité où se côtoient la culture universelle du passé et le présent, futuriste et creuset des civilisations orientales, occidentales et africaines, lieu du dialogue entre les hommes:

*"Bagdad la splendide citadelle de l'Orient où se côtoient le fantastique babylonien et le modernisme de tout l'Orient, de la Chine, de l'Inde, de la Perse, de l'Afrique et même de l'Occident..."*p.12

Cette description de la cité est épisodique; la fiction se développe essentiellement dans l'espace intergalactique qui livre tout le sens du conte de science fiction. Un espace interplanétaire se situant à des années lumières de la planète Terre anéantie totalement par ses occupants réduits à l'errance dans l'espace. Sa représentation surgit de deux façons:

le texte est investi par un champ lexical de la technologie et la description de la ville significative de cet espace, Monkara.

La vie à Monkara est gérée par l'objet technologique hautement performant et sophistiqué. C'est d'une planète *excentrée*(118) que Chakor gouverne son peuple et dirige la vie à Monkara ; il détient la force militaire grâce au *quantuma*, centre de production et de distribution de l'énergie qui fait fonctionner tout l'appareillage et l'armada ; seul Chakor possède le pouvoir de manipulation de la force énergétique; ce centre énergétique est défini comme "*une demi sphère excentrée*"(p.124) ; un personnage énonce sa définition ainsi:

*"C'est le quantuma! De supers générateurs qui produisent et diffusent à distance de l'énergie à tous les vaisseaux et alimentent les batteries d'armes lourdes et légères"*p. 12

C'est également l'invasion de la vie par toute une gamme ou collection d'objets technologiques qui font partie du quotidien : *le spectrographe* (p. 91), *l'hologramme* (p60), *le dopler* (p.88), *système de contrôle par scanner* (p.36), engins métalliques et vaisseaux de l'espace *qui circulent à la vitesse de la lumière* (p.19), *l'élément supersonique* (p.21), *le système de distorsion magnétique* (p.26).... Tout cela est le produit d'une civilisation scientifiquement très avancée:

*"Ce peuple a une grande maîtrise du savoir et il excelle dans tous les domaines..."*p.34

Nous trouvons également dans le corpus la description de la configuration de la galaxie Nega, un espace en implosion progressive dans lequel se situe la cité spatiale de Monkara :

*"(...) Cet amas de poussière et de roches, c'est Nega. C'est un peu comme notre voie lactée et grâce à ça il y a la vie à Monkara. Tout autour de Nega , il n'y a que des gaz, des poussières et des pierres..."*p.36

Monkara est une ville aux dimensions énormes (décrite au superlatif), hors de tout système solaire, isolée dans l'espace:

- "*C'est une exo mégapole, une grande ville isolée dans l'espace"* p.35

- *(...) la plus grande mégapole de la galaxie. Aucun soleil n'éclaire cette planète..."* p.46

L'analyse des rapprochements et des différences entre les deux récits nous permet d'interroger le roman de D. Beskri sur la spécificité de son

écriture? Comment peut-on cerner sa postmodernité? C'est notre seconde hypothèse de travail.

II. Mise en forme ou techniques d'un texte postmoderne

Le 8^{ème} v.d.s. se définit dans sa texture narrative par l'hybridité et pose donc le problème de l'appartenance générique qui se situe hors des normes traditionnelles du texte narratif. La part de l'intertextualité crée la dynamique de la réécriture donnant naissance à un nouveau texte relevant d'un brassage : conte fantastique et roman de science fiction. C'est ainsi que s'affiche d'ordinaire l'esthétique de la postmodernité. C'est ce que Marc Gontard nomme la *renarrativisation*:

*" Un autre développement du postmodernisme, souligné par A. Kbedi Varga et Sophie Bertho, dans les années 90, se caractérise par une renarrativisation du récit qui correspond en littérature à cette revisitation des formes du passé "*¹².

Dans la partie précédente, nous avons dégagé certains aspects de la renarrativisation en mettant la corrélation des éléments qui s'imposent comme déterminant dans les deux textes.

Cette façon nouvelle d'écrire prend pour support l'état du monde moderne au 21^{ème} siècle. En effet, selon les théories littéraires actuelles, le roman postmoderne succède au roman moderne représenté essentiellement par le nouveau roman. Au plan de la périodisation, l'ère du numérique et du développement vertigineux des communications à l'échelle planétaire succède à l'aire industrielle. De ce fait, actuellement, le rapprochement des hommes se fait dans l'engrenage dynamique de la mondialisation. La vision du monde est complètement révolutionnée, nous assistons à l'émergence massive des cultures des peuples des ex-colonies. Il n'y a plus de vision totalisante et égocentrique du monde (l'eurocentrisme) ; c'est cet état historique de l'homme que traduisent certaines productions littéraires qui dans leur mise en forme font la part belle aux croisements, aux métissages et à l'hétérogénéité. Yves Boisvert définit la postmodernité ainsi :

"Les auteurs postmodernes circonscrivent la postmodernité contemporaine (de 1960 à nos jours), période à l'intérieur de laquelle s'effectuent d'importantes transformations culturelles. Selon eux, la culture occidentale tenterait ainsi de s'adapter aux bouleversements profonds engendrés par l'essor fulgurant de la technoscience. Les postmodernistes

¹² Gontard, M., *Le postmodernisme en France : définition, critères, périodisation*, article dans : <http://www.limag.refer.org/cours/documents/GontardPostmod.htm>, le 09-09-2006

sont persuadés qu'il n'est plus possible d'appréhender le monde contemporain, marqué par l'évolution technologique, l'informatisation généralisée et l'hégémonie des mass-médias à l'aide de concepts hérités du XVIIe siècle (le siècle des lumières); d'où l'avènement tout à fait prévisible d'une culture postmoderne."¹³

Quels sont les procédés de la poétique postmoderne dans *le 8^{ème} v.d.s?*

Nous retenons deux axes d'analyse:

- La structure générale de la narration
- La discontinuité narrative

1. Structure générale de la narration

La structure générale du corpus porte les traces de sa particularité; une sorte de récit qui s'écrit dans sa redondance, qui se développe de l'intérieur ; une sorte de continuité dans la discontinuité. Le texte de science fiction se partage en deux parties : une première constituée sous forme d'un incipit situant l'histoire au moyen âge, à Bagdad, et une seconde de récit fantastique au temps du calife Harroun Er-Rachid et qui se déroule dans l'espace intergalactique. Dans le récit introductif, Sindbad raconte au calife incrédule (écriture en italique), dans un récit homodiégétique, à la première personne, un voyage fantastique entrepris dans le futur (*2224 de l'hégire, 2800 après Jésus Christ*, p. 14), après son septième voyage dans un espace intersidéral, après la destruction de la planète terre et l'extinction quasi-totale du genre humain. C'est grâce à un objet mystérieux donné par un vieillard (élément de la narration fantastique, l'élément merveilleux, mystère jamais élucidé) ; Sindbad retente l'expérience dans la seconde partie du corpus qui constitue dans les détails tout l'univers de la fiction et de l'histoire racontée au calife. Le récit revient à son point de départ pour se redéployer plus longuement à la troisième personne du singulier. C'est ainsi que *le 8^{ème} v.d.s.* prend naissance dans un récit d'aventures et d'actions où se mêlent le merveilleux et le fantastique, deux codes narratifs assez différents à l'origine:

"Oui, monseigneur, je dois achever mon huitième voyage" p.18

- Découpage technique : la discontinuité narrative

La linéarité est considérée comme l'un des attributs formels du récit postmoderne ; mais l'intention n'est pas vraiment de revenir et de renouer avec le *confort de la lecture* d'un récit selon le mode de la tradition

¹³ Boisvert, Y., *Le postmodernisme*, Québec, Boréal express, 1995.

littéraire ; la finalité d'un tel texte n'est pas la volonté de mettre à l'aise le lecteur. La linéarité est plutôt perçue, par la critique littéraire, à travers le procédé de la renarrativisation, comme un moyen de subversion à l'encontre du nouveau roman; elle vient pour déranger son ordre et ses choix esthétiques :

" Cette renarrativisation qui, selon Umberto Eco ne peut être qu'ironique, prend la forme, en littérature, d'un retour à la linéarité, c'est-à-dire à une sorte de confort de lecture contre les grands dérangements du Nouveau Roman."¹⁴

Dans le 8^{ème} v.d.s, la linéarité est plutôt évidente : trois parties du récit se succèdent: une initiale, un déroulement des événements avec des péripéties très mouvementées puis un dénouement heureux par le triomphe du bien sur le mal donc euphorique pour les personnages comme dans le conte traditionnel. Cependant cette linéarité est décousue car perturbée par l'introduction de plusieurs procédés narratifs inscrivant des ruptures. Nous retenons:

- Narrateur /narration : un statut en éclat

Dans le corpus le narrateur change de statut : il est dans l'incipit homodiégétique ; homodiégétique au moment où le narrateur cède la parole à Sindbad pour raconter au calife son extraordinaire voyage cosmique. Dans le reste de la fiction qui suit, le narrateur est extradiégétique. De même, la rupture intervient lorsque la narration passe d'un espace (Bagdad) à un autre (Monkara) et d'un temps historique (époque médiévale) à un futur lointain (après la pulvérisation de la terre).

- Fonctionnalité des séquences dialoguées

Le narrateur n'est pas la voix prédominante; au plan scripturaire, une autre technique d'écriture est largement exploitée qui est celle de la narration dialoguée. La technique du roman par le biais du dialogue a fait déjà fait son histoire avec les écrivains du nouveau roman (M. Duras, N. Sarraute, S. Beckett...) dont l'une des fonctionnalités est de brouiller les frontières du roman et de faire échec à l'autorité du narrateur comme unique voix narrative et de faire plus "réel". Ainsi, cette technique se rapproche de l'écriture théâtrale, et c'est encore un mode d'accentuation de la subversion du roman traditionnel.

"Le roman dialogué désigne une forme improbable du roman contemporain, qui s'impose dans les années 50 à 90. La crise des mentalités et des valeurs (...) amène le roman à travailler et à déplacer

¹⁴ Gontard, M., op.cité

les enjeux logiques et rhétoriques de la forme dialogale. Oublieux ou suspicieux à l'égard des présomptions philosophiques de la modernité rationaliste, le dialogue ne prétend plus accoucher de la vérité.(...) Ainsi dans les romans dialogués de Beckett, Pinget, Claude Mauriac, Marguerite Duras ou Nathalie Sarraute, sont mises à la question la validité et la légitimité des procédés et des usages du discours dialogal. "15

Mais le contexte esthétique et son environnement théorique n'étant plus les mêmes, et tout en gardant la volonté poétique de faire dans l'hybridité, la fonctionnalité a des impératifs complémentaires ou autres dans le 8^{ème} v.d.s.

Comment s'articulent et fonctionnent les espaces textuels dialogués?

On peut rapprocher les dialogues d'une forme de théâtralité : deux personnages échangent des paroles, entrent en communication; il s'agit de raconter des événements; la modalité pratique est celle des questions/réponses. Le lecteur apprend par les voix narratives de personnages les événements de la fiction; Nous donnons quelques exemples car le dialogue occupe une place très importante dans le tissu narratif, véritable théâtralité du conte/roman. Ainsi dans l'incipit, Sindbad, révèle au calife quelques détails sur l'histoire dont la narration est simultanée aux événements racontés et différés dans un futur proche par rapport au moment de l'énonciation; nous reprenons seulement les segments interrogatifs :

- *Et cette princesse Zabra est-ce un djinn ou un ange?*
- *Tu veux dire que notre descendance vivra dans l'espace?*
- *Et comment sont ceux de notre race? As-tu une idée de leur culture? De leur religion?*
- *par Allah, vous allez encore repartir?*
- *Et pourquoi donc ce retour? P18*

L'exemple qui suit est un dialogue entre Sindbad et Akbar; Sindbad répond aux questions de son co-équipier dans l'aventure spatiale au sujet de la princesse prisonnière de Chakor et du système politique qui gère Monkara (trois pages); et cette modalité d'écriture est récurrente et revient régulièrement dans le conte/roman qui se raconte en grande partie par les séquences dialogales:

"- *Que doit-on faire?*

¹⁵ Lasserre, A., *Le roman dialogué après 1950. Poétique de l'hybridité*, 30 mai 2003, sur www.fabula.org

- *Comment l'autorité de Monkara peut-elle toucher à une notabilité comme la princesse?*
- *C'est quoi le Maboune?*
- *La princesse ne peut-elle pas se défendre devant le conseil?*
- *Pourquoi alors les dignitaires continuent-ils toujours à conserver leur titre de noblesse?*
- *Tu appelles ça de la noblesse?*
- *que contient cette charte de si important?*
- *Qui est Chakor?*
- *Zabra n'a aucun soutien des populations?" (p.43-44-45-46)*

- La narration en rupture sémantique

La narration des évènements ne suit pas l'ordre rigoureux de la logique même si la linéarité est respectée. La technique adoptée est celle du passage d'un espace sémantique à un autre créant l'effet d'un récit décousu. Le regard du narrateur glisse d'un plan de signification à un autre, c'est un déplacement continu du regard. Notons quelques exemples:

- passage rapide du discours entre Sindbad/Akbar à l'action - p.46
- Passage rapide du procès de Zahra à sa cellule en prison p.60
- Glissement rapide d'expédition vers la forteresse de Chakor à l'action de Sindbad et Akber pour libérer la princesse en infiltrant son escorte. p. 64

Cette dynamique de la dispersion du regard du narrateur prend une grande extension dans un moment essentiel de l'aventure : lors de la poursuite du vaisseau spatial de Sinbad en route vers le sanctuaire de Chakor. Le combat est décrit sous plusieurs plans, plusieurs angles embrassant tous les partenaires engagés dans la l'action. La scène est vive et longue et s'achevant par le duel final entre Sindbad et Chakor et donc le dénouement du récit par la mort du dictateur-monstre. Cette longue séquence d'actions et de rebondissements commence ainsi:

*" Le sanctuaire de Chakor est inconnu de l'équipage du Bount (...)
Sindbad tente de localiser la forteresse sur la carte"....P.88*

A travers les bagarres et les poursuites, est mise en place une écriture de type filmique qui vient donc se greffer dans la texture narrative donnant une dimension plus éclatée ou métissée du conte. Elle alimente

davantage l'hybridité du texte. Pour Dj. Beskri, *le 8 èmev.d.s.* est au départ le projet d'un scénario :

"Comme je suis dans l'image de synthèse, je voulais initialement écrire un scénario, un film d'animation pour le cinéma (...) j'ai essayé en quelque sorte de puiser un peu dans nos réserves. C'est alors que je suis parti vers Sindbad."¹⁶

Nous sommes dans un conte qui conserve ses impératifs discursifs. Quel pourrait être la fonctionnalité du conte de science fiction ?

III. Lecture de la typologie du discours

Le texte postmoderne privilégie l'écriture fragmentée par l'association de codes narratifs différents dans une même fiction; C'est une écriture de la disparité dans laquelle le produit littéraire multiplie les sens grâce au jeu formel sur le langage:

"La littérature apparaît donc comme le champ privilégié de la pratique textuelle (...), elle utilise toutes les possibilités de l'objet verbal, afin de s'ouvrir au pluriel des sens."¹⁷

La littérature algérienne d'expression française est dite "émergente", littérature de la "périphérie" ou "contre littérature" car née de la conjoncture historique liée à l'occupation coloniale et ne peut donc, quelque soit la génération, s'empêcher de manifester ses discours et s'aligner dans le champ de cette pluralité du signifié et du signifiant. Cette littérature, pour Ch. Bonn, fonctionne telle une "parole déplacée" car héritant de modèles d'expression nés hors de ses frontières; un échange fructueux permettant l'avènement d'une littérature spécifique avec de nouvelles données et de nouveaux discours qui se rattachent à sa propre zone culturelle :

" (...) déplacements de modèles littéraires, comme le roman, ou encore le conte, la chanson, la peinture, le théâtre, etc., vers des espaces qui ne les avaient pas vu naître (...) mais les paroles déplacées sont celles aussi qui véhiculent un discours inattendu (...) Paroles qui bousculent nos confort discursifs, nos modèles de communication bien établis, nos définitions de la littérature et des identités."¹⁸

¹⁶ Djilali Beskri au quotidien *Liberté*, le 10 juillet 2005, dans un entretien recueilli par Hafida Ameyar

¹⁷ Jouve, V., *La littérature selon Roland Barthes*, Paris, éd. Minuit, 1986, p. 36

¹⁸ Bonn, Ch., *La modernité est la marque principale de la littérature maghrébine*, entretien réalisé par Abdelmadjid Kaouah, Quotidien d'Oran, le 12 mai 2003

Donc, elle s'inscrit d'emblée dans la subversion car nourrie par son imaginaire maghrébin dans la multitude de ses brassages identitaires dus aux multiples civilisations qui se sont établies au Maghreb. Dj. Beskri, par son produit, prend en charge ces "déplacements" de l'écriture en leur assignant le pouvoir de véhiculer un message particulier et significatif:

*"Il faut préciser qu'en dehors du fantastique et de la fiction, l'histoire de mon livre véhicule des messages très lourds."*¹⁹

Enfin, il faudrait ajouter que les théoriciens du fantastique insistent sur cet apport des idées dans le genre fantastique:

*" (...) Le fantastique repose sur une certaine vision du rapport de l'homme à lui-même et au monde."*²⁰

Quelle typologie du discours pourrions-nous lire ou décrypter ?

Se propagent explicitement, d'un bout à l'autre du texte, en dehors d'un discours de vulgarisation scientifique, deux types de discours dominants : humaniste, culturel/identitaire. Nous reprenons leur énonciation dans la fiction et à travers la réception critique consacrée au texte.

1. Discours humaniste

Le fond de la fiction prend appui sur un thème qui engage l'avenir de l'humanité entière, de sa survie dans l'univers; c'est en fait, l'histoire des humains voués et condamnés à l'errance dans l'espace; ils sont en quête d'une planète viable après la désintégration démentielle de la planète terre par les effets d'un progrès scientifique et technique mal contrôlé voire incontrôlable :

*"Si dans les Mille et Une Nuits, il (Sindbad) nous renseignait sur les peurs et les angoisses des navigateurs de l'époque et rappelait les relations intenses le long des côtes de l'Afrique et de l'Asie, aujourd'hui avec Djilali Beskri, il attire notre attention sur la folie destructrice de l'homme. L'homme obsédé par le pouvoir, l'homme arrogant, dominant et prédateur. C'est donc une réflexion sur le devenir de l'humanité."*²¹

Le personnage du texte est collectif ; plusieurs ethnies évoluent dans la même aventure : Sindbad (Arabo-Musulman), Akbar (Africain), Chen (Asiatique), Marc (l'Occidental); Au groupe des actants, il faut ajouter le rôle non moins primordial de Zahra", "*fleur de la fécondité*", résistante au

¹⁹ Beskri, Dj., "*mon livre est un hommage au dialogue des peuples*", entretien réalisé par Monia Faïd, au quotidien, Le Jeune Indépendant, 15 mai 2005

²⁰ Tritter, V., op. cité., p. 20

²¹ Ameyar, H., article du quotidien El Watan du 25 juin 2005.

pouvoir de la tyrannie et héroïne dont la mission est de sauvegarder la vie et la mémoire des terriens en les conduisant vers la planète *Babia*. La destruction de la terre et celle du genre humain sont le fait d'une crise morale qui affecte l'homme "maître et possesseur de la nature"; fort de la puissance octroyée par ses découvertes scientifiques, il s'égare au point d'en faire un usage nuisible; tel est le discours énoncé par Zahra qui explique à Sindbad, lors d'un dialogue, les raisons d'une telle déperdition ou dérive de l'humanité et la mise à mort de la terre; Dans son égarement et ses délires, l'homme finit par ne croire qu'en lui-même et au pouvoir de sa raison; l'hégémonie de la rationalité exacerbée met fin à toute forme de "divinité suprême"; les propos de la princesse livre un message qui imprime toute sa lisibilité à la finalité ou mieux à la fonctionnalité du conte fantastique:

"- *Comment en êtes-vous arrivé là?*

- (...)

- *Le paroxysme dans notre monde fut atteint lorsque l'homme a découvert les secrets du cerveau. Il a décidé alors de créer un nouvel ordre éthique (...) Cela a fini un jour par la rupture de sa communion avec la force céleste et a mis définitivement fin à la divinité suprême assurant l'ordre moral et céleste."* p. 82

Zahra évoque tout un processus de détériorations frénétique de la planète:

"(...) *des climats artificiels, l'eau de mer contaminée, la contraction des gaz, des poussières, les échappées radioactives des centrales nucléaires, les maladies contagieuses...*" p. 83

2. Discours culturel/identitaire

Le texte de Dj. Beskri s'enracine dans la tradition culturelle arabo musulmane ; la réécriture d'un conte arabe est plus que révélatrice. Il faut associer à cet état de fait, la réhabilitation de la civilisation abbasside, sous Haroun Er-Rachid, qui s'infiltré dans l'histoire par un rappel du passé prestigieux de Bagdad, une réminiscence de la mémoire collective. A Bagdad, au moyen âge, au temps terrien de Sindbad, s'épanouissent les sciences qui font de sa ville une métropole universelle de la connaissance et du savoir ; la cité est visitée et appréciée par les savants du monde entier. Bagdad, cité cosmopolite dans laquelle vivent et coexistent en paix des communautés différentes, est un espace d'échange et de dialogue. Dans la narration, c'est Sindbad qui commente à la princesse une image qui orne son vaisseau; son énoncé s'installe dans une situation dialogale

selon le même mécanisme de fonctionnement des questions/réponses qui génère l'histoire:

"- *Vouslez-vous me commenter le reste des autres images*

- (...)

- *Des savants du monde entier viennent à Bagdad s'abreuver des connaissances mises à leur disposition dans la plus prestigieuse bibliothèque de l'Orient. Toutes les cultures cohabitent en harmonie. Notre civilisation est la synthèse des autres civilisations, adaptée à nos traditions.*" P. 80

Ce "*lourd message*" c'est surtout cet esprit de tolérance qui anime les relations entre des personnages qui se liguent contre toutes les forces du mal les plus absurdes, et ce indistinctement de leur enracinement civilisationnel ; ils se consacrent unanimement au triomphe du bien; évoluent côte à côte humanisme et humanitaire :

*"Histoire universelle, impliquant des personnages de différentes nationalités et des serviteurs du bien, tels que Chen ; le descendant de la dynastie Tâa, et Bastran, le chef des armées de l'empire, qui s'est fait passer pour un traître pour sauvegarder la mémoire de l'humanité"*²².

Le discours identitaire reste donc ouvert, comme l'écriture, aux valeurs du métissage, ouvert à l'universalité.

Le 8^{ème} voyage de Sindbad, signe l'aventure de l'écriture qui se fait de plus en plus dans le croisement des codes et des cultures à l'ère de la mondialisation; de nouveaux modèles d'expression qui font du roman, comme le dit M Bakhtine, "*le seul genre en devenir*"²³ et donc l'impossibilité de lui donner une définition définitive. L'expérience de Dj. Beskri, dans le conte fantastique de science fiction en Algérie est plutôt singulière et quasi unique dans les productions actuelles. Il pose réellement la problématique de l'universalité du produit littéraire pour les écritures francophones. Le retour au patrimoine civilisationnel universel semble garantir la transcendance des particularismes et de l'hégémonie des cultures nationales, locales ou régionales; quel devenir alors pour cette tendance à l'hybridité dans l'espace métaphorique maghrébin? Dans quelle mesure peut-elle sous tendre une écriture qui se maintient entre la

²² Merzouk, Z., El Watab, op.cité

²³ Bakhtine, M., *esthétique et théorie du roman*, éd. Gallimard, coll. Tel, 1978, propos sur le roman : « *L'étude du roman en tant que genre littéraire présente des difficultés particulières. Elles sont déterminées par la singularité du sujet : le roman est le seul genre en devenir, et encore inachevé. Il se constitue sous nos yeux. La genèse et l'évolution du genre romanesque s'accomplissent sous la pleine lumière de l'Histoire. Son ossature est encore loin d'être ferme, et nous ne pouvons encore prévoir toutes ses possibilités plastiques.* » p. 241

diversité et la singularité ? Le champ de l'analyse s'annonce fructueux dans les rapports qui pourraient être établis entre les productions écrites à l'intérieur même de l'espace francophone ; et ce serait d'autant plus fécond si l'on songeait à une ouverture aux autres aires culturelles mondiales en allant dans le sens des théories postcoloniales ; c'est certes là un projet d'investigation aux ressources inépuisables et aux frontières illimitées pour les chercheurs et qui irait dans le sens de l'universalité.

Bibliographie

- *Conte*

- Galland, A., *Les Mille et une Nuits*, contes arabes, Paris, éd. De Poche, tome I, 1996.

- *Ouvrages théoriques*

- Boisvert, Y., *le postmodernisme*, Québec, Boréal express, 1995.

- Jouve, V., *la littérature selon Roland Barthes*, Paris, éd. Minuit, 1986, p.36

- Kristéva, J., *recherche pour une sémanalyse*, éd. Du Seuil, coll. Points, 1978.

- Malrieu, J., dans "*le fantastique*", éd. Hachette, 1992, de Roger Caillois, p.39

- Tritter, V., "*le fantastique*", éd. Ellipses, coll. Thèmes et études, 2001

- *Articles de presse*

- Ameyar, H., article du quotidien El Watan du 25 juin 2005

- Bestkri, Dj., "*mon livre est un hommage au dialogue des peuples*", entretien réalisé par Monia - - - Faïd, Le Jeune Indépendant, 15 mai 2005

- Bonn, Ch., "*la modernité est la marque principale de la littérature maghrébine*", entretien réalisé par Abdelmadjid Kaouah, Quotidien d'Oran, le 12 mai 2003

- *Sites web*

- M. Gontard, le postmodernisme en France : définition, critères, périodisation, article dans : <http://www.limag.refer.org/cours/documents/GontardPostmod.htm>, le 09-09-2006

- A. Lasserre, *le roman dialogué après 1950. Poétique de l'hybridité*, 30 mai 2003, sur www.fabula.org