

La pratique intratextuelle chez Fatéma Bakhaï : entre homogénéité et hétérogénéité

Mounya Belhocine
Doctorante, Université de Bejaïa



Synergies Algérie n° 13 - 2011 pp. 89-96

Résumé : L'étude des romans de Fatéma Bakhaï révèle l'existence d'une impression d'unité et de continuité qui met en scène l'homogénéité de l'œuvre. En effet, les relations qui unissent les différents romans de l'auteur, mettent en évidence un certain nombre de constantes d'écriture, connues sous l'appellation d'intratextualité. La mise en abyme constitue l'un des procédés illustrant l'une des formes de l'intratextualité, il s'agit en effet de l'autotextualité, terme désignant les relations qu'entretient un texte avec lui-même. Cela étant, tout en mettant en valeur l'homogénéité d'une œuvre, l'intratextualité peut révéler une ouverture de l'œuvre vers d'autres intertextes. Basculant alternativement de l'homogénéité à l'hétérogénéité, l'intratextualité participe à la production de la signification de l'œuvre littéraire.

Mots-clés : intratextualité - intertextualité - Histoire - mythe d'origine - mise en abyme.

Abstract: Fatema Bakhaï's novels study reveals the existence of unity and continuity impression which shows the work homogeneity. Sure enough, the relationships between the author's different novels highlight some writing constant called intertextuality. The "mise en abyme" constitutes an intertextual form illustrating process; it's about autotextuality, the relationship between the text and itself. Nevertheless, the intertextuality may reveal a work opening towards other intertexts so it emphasizes the work homogeneity. Overbalancing this way between homogeneity and heterogeneity, the intertextuality participates to the work significance production.

Keywords: intertextuality - intratextuality - history - origin myth - mise en abyme.

الملخص: إن دراسة روايات "فاطمة بخاي" تكشف عن وجود انطباع وحدة و استمرار من شأنه إبراز تجانس المؤلفات. في الواقع، توضح العلاقات التي تربط بين روايات المؤلفة المختلفة، بعض الثوابت الأسلوبية المعروفة باسم "التناص". تشكل "....."، إحدى الطرق الموضحة لإحدى أشكال التناص. يتعلق الأمر هنا في الواقع بالنصية التلقائية، أي علاقة النص بنفسه. و مع ذلك، يمكن للتناص أن يكشف في رواية ما عن فتحة نحو تناصيات مختلفة، دون الإخلال بتجانسها. و بالتأرجح هكذا، بين التجانس و عدم التجانس، يساهم التناص في إظهار المدلولية الأدبية للمؤلفات.

الكلمات المفتاحية : التناص - التاريخ - الأسطورة المصدر - "mise en abyme".

Il n'existe pas de création *ex-nihilo*. Tout acte de production, du plus modeste au plus élaboré, puise dans un fonds commun, un patrimoine créé par participation et mis en partage sans crainte de l'épuisement. La littérature, à l'image de toute autre création, s'inscrit dans cette perspective puisqu'elle se retrouve à la croisée de plusieurs autres domaines qui l'enrichissent et irriguent de leurs veines la texture littéraire. En effet, c'est contre l'insularité proclamée du texte que le concept d'intertextualité a vu le jour¹. Si le concept est nouveau compte tenu de sa dénomination, il est ancien au regard de la pratique, puisque l'intertextualité est omniprésente dans le rapport humain. Ainsi, tout a été assimilé au texte : la culture, la société, l'Histoire et l'homme lui-même. L'intertextualité est le processus par lequel un texte nouveau s'écrit à partir d'un autre, l'insère dans son espace et le modifie, se l'approprie, l'assimilant tout en le transformant : « Tout texte se construit comme mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte. » (Kristeva, 1969 : 84-85).

Un texte peut entrer en rapport non seulement avec un autre d'un auteur différent, mais aussi il peut entretenir des relations avec les autres textes du même auteur. Il s'agit, en effet d'un type particulier d'intertextualité connu sous l'appellation d'intratextualité. Il y a intratextualité quand l'auteur met à contribution ses propres textes. La reprise par un auteur d'un texte ou de fragments de textes dans une œuvre ultérieure les fait entrer en écho les uns dans les autres et restitue ainsi l'autonomie de l'œuvre. En effet, personnages, scènes, pans d'histoire, phrases réitérées parfois en leitmotivs, expressions identiques créent une impression de continuité et d'unité entre des textes issus d'œuvres différentes. Lucien Dällenbach propose ainsi de reconnaître, à côté de l'intertextualité générale et qui consiste dans les « rapports intertextuels entre textes d'auteurs différents », l'intertextualité restreinte qui se résume dans les « rapports intertextuels entre textes du même auteur » (Dällenbach, 1976 : 282).

Dans les exemples que nous proposons d'examiner ici, à savoir les romans de Fatéma Bakhäi, l'intratextualité ou l'intertextualité restreinte s'insère d'une manière particulière, engendrant dans les textes des effets d'unité, de solidarité et de ressemblance qui poussent à croire que l'auteur ne cesse de réécrire la même œuvre. Ainsi, l'œuvre de Fatéma Bakhäi est fondatrice d'elle-même justement par cette mise en écho d'une œuvre avec une autre, grâce à des récurrences qui sont disséminées et qui deviennent des constantes d'écriture chez l'auteur. L'intratextualité pourrait apparaître comme restrictive de l'émergence du sens aux seuls textes de l'auteur, mais nous remarquons que dans les œuvres de Fatéma Bakhäi elle a été au contraire à l'origine d'une ouverture vers d'autres textes.

En effet, l'intratextualité qui semble se réduire aux seuls textes d'un même auteur, peut se manifester à des niveaux particuliers et à travers des formes différentes, en reliant les différents textes d'un même auteur avec d'autres intertextes. Il s'agit plus précisément d'une intertextualité générale qui unit tous les romans de Fatéma Bakhäi. Une sorte « d'intertextualité intratextuelle » qui génère dans ses textes d'autres effets de sens.

Comme nous l'avons déjà signalé, l'œuvre de Fatéma Bakhäi est ainsi productrice d'elle-même. A côté de l'intertextualité restreinte, un autre type de rapports intertextuels est décelé dans les romans de Fatéma Bakhäi, et est résumé dans les relations possibles d'un texte avec lui-même. C'est une sorte « d'intertextualité autarcique » que Lucien Dällenbach propose de nommer *autotextualité* et qu'il définit comme suit :

« Circonscrit par l'ensemble des relations possibles d'un texte avec lui-même, le secteur de l'autotextuel peut être spécifié par la multiplication de deux couples de critères. Dès lors que l'on définit l'autotexte comme une réduplication interne qui dédouble le récit tout ou partie sous sa dimension littérale (celle du texte entendu strictement) ou référentielle (celle de fiction). » (Op.cit., p. 283).

Les relations que peut avoir un texte avec lui-même sont variables. Ainsi, les répétitions, l'auto-citation, les résumés intratextuels ou les mises en abymes peuvent être des formes manifestant ce type d'intertextualité.

1. L'intratextualité : d'un texte à lui-même

A travers les textes de Fatéma Bakhaï, l'autotextualité se manifeste souvent sous la figure de la mise en abyme. Selon Gide, la mise en abyme désigne « *le redoublement spéculaire, à l'échelle des personnages* », du « *sujet même* » d'un récit². Pour Dällenbach, elle est

« un énoncé sui generis dont la condition d'émergence est fixée par deux déterminations minimales : 1° sa capacité réflexive qui le voue à fonctionner sur deux niveaux : celui du récit où il continue de signifier comme tout autre énoncé ; celui de la réflexion où il intervient comme élément d'une méta-signifiante permettant à l'histoire narrée de se prendre analogiquement pour » thème ; 2° son caractère diégétique ou métadiégétique. » (ibid., pp. 283-284).

A cet effet, la mise en abyme est la relation d'emboîtement entre deux récits ; relation entre un récit « réflexif » et un récit « réfléchi ». Il ajoute que la fonction narrative de toute mise en abyme est de « doter l'œuvre d'une structure forte, d'en mieux assurer la signifiante, de la faire dialoguer avec elle-même et de la pourvoir d'un appareil d'auto-interprétation. » (Ibid., p. 284).

La mise en abyme comme modalité intratextuelle

Chaque roman de Fatéma Bakhaï est fondateur de lui-même grâce aux mises en abyme qui s'y insèrent, produisant, à cet effet, une structure en miroir. Chaque récit enchâssé entre en relation avec le texte centreur, l'enrichissant et le faisant dialoguer avec lui-même. Cette figure spéculaire est répertoriée en trois types, selon leur niveau d'insertion dans le texte : il les mises en abyme prospectives, celles rétrospectives et enfin celles rétro-prospectives. Ces trois types de mises en abyme sont décelables dans tous les romans de Fatéma Bakhaï, à savoir *La Scalera*, *Un Oued pour la mémoire*, *Dounia*, *La Femme du Caïd* et *Izuran*.

La mise en abyme prospective est « pré-posée à l'ouverture de ce récit, (elle) «double» la fiction afin de la prendre de vitesse et de ne lui laisser pour avenir que son passé. » (Ibid., p. 287). Cette mise en abyme réfléchit avant terme le récit, en y intégrant des éléments prédicateurs qui balisent le chemin de la lecture. Elle se manifeste souvent dans les textes de Fatéma Bakhaï sous la forme d'un récit onirique, d'un rêve prémonitoire. Dans *Un Oued pour la mémoire*, le rêve de Djaffar l'andalou en est une bonne illustration :

« Une nuit, alors que le navire glissait sur la mer tranquille, Djaffar eut un songe étrange. Il rêva qu'il se débattait dans les flots soudain hostiles, il luttait contre des vagues cinglantes et noires qui l'entraînaient puis l'éloignaient tour à tour d'un rivage tout de sable blanc, il étouffait et sentait ses dernières forces le quitter, il allait abandonner la lutte lorsque deux lions à la

somptueuse crinière rousse surgirent soudain à ses côtés, lui offrirent leurs échine dociles et le portèrent sur la rive.

C'est alors qu'il se réveilla mais n'eut pas le temps de réfléchir à la signification de son rêve, car il s'aperçut que sur le bateau les marins s'apprêtaient à affronter une de ces tempêtes dont la Méditerranée a le secret, soudaine et brutale. » (Bakhaï, 2002 : 18-19).

Cette mise en abyme, en s'insérant dans le premier récit, restitue l'origine de l'appellation de la ville d'Oran : Wahran, les deux lionceaux. Ainsi, en écho au texte centreur, le récit enchâssé ne cesse de produire d'autres significations en mettant en relation le premier récit qui retrace l'histoire d'un immeuble construit sur une rue en pente dans la ville d'Oran, et le second qui raconte le récit de Djaffar l'andalou, fondateur de cette même ville.

Une mise en abyme prospective, repérée dans *Un Oued pour la mémoire*, est inscrite à son tour dans une autre mise en abyme dite rétrospective, qui « réfléchit après coup l'histoire accomplie » (Dällenbach, *ibid.* 287). Elle se manifeste dans les textes de Fatéma Bakhaï sous la forme de souvenirs ou de retours à des récits d'enfances de la part des personnages. En effet, dans *Un Oued pour la mémoire*, le grand père de Aïcha ne cesse de revisiter le récit de son ancêtre, Djaffar l'andalou, afin de lutter contre l'oubli, et de rappeler que ces terres sur lesquelles on avait bâti l'immeuble de la rue en pente lui appartenaient, mais elles lui avaient été confisquées par les colons :

« Notre famille, ma petite Aïcha, est sur cette terre depuis si longtemps qu'il est difficile même pour un vieil homme comme moi de s'imaginer ce que ce temps peut représenter. Peut-être y a-t-il eu quarante grands-pères entre toi et celui qui, le premier, s'installa ici. (...) Notre ancêtre naquit donc, il y a plus de mille ans, de l'autre côté de la mer, dans une ville qui, à l'époque était considérée comme la plus grande, la plus riche, la plus brillante de toutes les villes du continent : Cordoue... » (Bakhaï, 2002 : 17).

A cet effet, nous remarquons que les mises en abyme rétrospectives dotent les textes de l'auteure d'un appareil d'auto-interprétation permettant des retours en arrière incessants afin de revoir une narration suspendue et de lui apporter d'autres indications qui permettent de l'achever.

Le dernier type de mise en abyme, distingué par Lucien Dällenbach, et appelé rétro-prospective « réfléchit l'histoire en découvrant les événements antérieurs et les événements postérieurs à son point d'ancrage dans le récit. » (Dällenbach, 1976 : 287). Ce genre de mise en abyme intervient à travers une narration par rétrospection au cours de laquelle apparaît un événement ultérieur de la diégèse.

Un exemple est enregistré dans *La Femme du caïd*, où l'histoire de la confiscation des fermes de la famille des Cheragas s'insère à travers le livret remis au fils de Chergui, Bachir, par son instituteur, la veille de la célébration du centenaire de l'occupation. Ce récit retrace la version française des faits, justifiant les raisons de cette confiscation. Au cours d'une narration par anticipation de la diégèse, ce récit rétrospectif intervient pour compléter le profil dressé par l'auteure de son personnage Chergui :

« L'officier réclama, une fois de plus, le titre de propriété puis sortit de la poche intérieure de sa vareuse un papier épais portant en-tête, cachets et signatures qu'il déplia avec ostentation et lut lentement d'une voix grave et solennelle : « En ce jour... Nous avons signifié au sieur ... dit

cheikh... et à sa tribu qu'ils occupaient illégalement des terres appartenant à la France en vertu ...En conséquence de quoi, ledit cheikh et toute sa tribu sont sommés d'avoir à quitter, dans un délai n'excédant pas huit jours francs à compter de la signification, les terres allant de...» »
(Bakhāï, 2003 : 42)

Grâce aux trois types de mises en abyme décelés à travers les cinq romans de Fatéma Bakhāï cités auparavant, le sens se trouve en perpétuelle génération. Ces mises en abyme doublent les textes de l'auteure en leur insérant d'autres récits qui proposent à l'occasion des modèles réduits de l'œuvre. Elles produisent en même temps des effets de régression ou d'anticipation, qui brouillent la chronologie du récit avec des va-et-vient incessants entre le passé, le présent et même l'avenir.

Ainsi, la relation intratextuelle d'un texte avec lui-même ne réduit pas la production du sens, mais au contraire, nous remarquons, à travers les textes de Fatéma Bakhāï, qu'un texte est d'abord fondateur de lui-même grâce à des procédés divers comme celui de la mise en abyme.

2. L'intratextualité : d'un texte à un autre

Le texte est aussi fondateur de lui-même en tissant des relations diverses avec d'autres intertextes. Le traitement de l'intertextualité générale dans les textes de Fatéma Bakhāï nous révèle qu'elle est à caractère intratextuel, c'est-à-dire que les relations intertextuelles entretenues avec d'autres intertextes sont les mêmes qui se manifestent dans tous les romans de l'auteure, ou bien qu'elles se révèlent selon la même forme.

Le roman *Un Oued pour la mémoire* dialogue avec un intertexte littéraire. Il s'agit du roman de Nabile Farès *Le miroir de Cordoue*, où Nourredine, l'ami d'enfance du narrateur, demande à ce dernier d'écrire le scénario d'un film que l'Algérie projetait de réaliser en Espagne, Un film sur «notre» histoire et l'Andalousie. Le narrateur, quelques années après, revisite Cordoue et se remémore le scénario ainsi que toute une enfance douloureuse dans un petit village algérien :

«Contrairement à ce que l'on croit, dit une chanson andalouse, Cordoue ressemble à un lac, qui, tel un miroir éclaté, aveugle le voyageur. Et c'est ainsi qu'il voit, à son tour, Cordoue, ou, plutôt, qu'il se perd, en elle, en de multiples phrases, qui le nomment, à chaque fois, différemment : en une fragmentation, se dit-il. » (N. Farès, 1994 : 11).

Cordoue est ainsi assimilé à un lac. En vantant la beauté de Cordoue, l'auteur évoque un fleuve : « *Fol apprentissage de la beauté de Cordoue : le fleuve, long, magnifique, dont le déroulement bourbeux désigne les rivages de misères, et de délaissement.* » (Farès, 1994 : 96). A cet effet, remarquons aussi que les deux romans reviennent aux origines andalouses du pays, puisque l'ancêtre de Aïcha, Djaffar le fondateur de la ville d'Oran, est un andalou.

Izuran (Bakhāï, 2006) rappelle à son tour un autre intertexte littéraire. Il s'agit de *Cent ans de Solitude* de Gabriel Garcia Marquez qui retrace l'histoire de la famille Buendia qui, tout au long de six générations, ont fondé le village de Macondo. En effet, les deux romans relatent l'exode d'une famille pour d'autres lieux et la fondation de villages sur de nouvelles terres et évoquent à l'occasion leur évolution économique, politique et sociale.

L'insertion de ce type d'intertexte inscrit les romans de Fatéma Bakhaï au sein de la production littéraire universelle, en l'enrichissant et en insufflant aux textes d'autres saveurs.

Le Mythe des Origines comme modalité intratextuelle

La littérature est le domaine de création le plus habile à rassembler différents domaines de connaissances. L'Histoire et la mémoire collective d'un peuple semblent être les creusets par excellence d'où la littérature puise et recherche sa matière et constituent pour ses productions un intertexte riche et inépuisable. Les œuvres de Fatéma Bakhaï s'inscrivent dans cette perspective et nous remarquons que l'Histoire occupe une place importante dans l'ensemble de sa production. Ainsi, la nécessité d'écrire les «histoires» semble être chez elle un moyen pour sauvegarder la mémoire collective de tout un peuple contre l'oubli ; projet explicitement présenté dans son roman *Un Oued pour la mémoire* :

« Grand-père lui avait dit un jour que si on le lui avait appris, il aurait écrit dans un livre l'histoire de Djaffar et des lions, l'histoire de l'oued et des moulins et toutes les autres histoires qu'il connaissait et les autres encore qu'il rechercherait. (...) Pourquoi ? Parce qu'il est important que les gens connaissent les histoires, les vraies et les autres, celles qu'on invente pour se faire plaisir, celles qu'on transforme pour rêver, celles qu'on imagine pour conserver l'espoir. Bientôt les gens n'auront plus le temps ni de les raconter ni de les écouter et toutes les histoires vont se perdre, elles seront oubliées et quand Djaffar et tous les autres seront effacés des mémoires, ces mêmes gens seront désespérés, ils se sentiront nus et s'affoleront et rien ne leur servira de chercher ailleurs les histoires qui ne les concernent pas. » (Bakhaï, 2002 : 61).

L'Histoire est insérée dans les romans de Fatéma Bakhaï de plusieurs manières. Le mythe des origines semble être l'un des procédés utilisés par l'auteure pour insérer un discours historique dans ses textes. Nous nous fondons ici sur la définition du mythe proposée par Mircea Eliade :

« Le mythe raconte une histoire sacrée, il relate un événement qui a eu lieu dans le temps primordial, le temps fabuleux des «commencements». Autrement dit, le mythe raconte comment, grâce aux exploits des Etres Surnaturels, une réalité est venue à l'existence que ce soit la réalité totale, le cosmos, ou seulement un fragment : une île, un espace végétal, un comportement humain, une institution. C'est donc toujours le récit d'une «création». On rapporte comment quelque chose a été produit, a commencé à être. Le mythe ne parle que de ce qui est arrivé réellement, de ce qui s'est pleinement manifesté » (Eliade, 1963 : 16-17).

Le mythe des origines est l'une des variantes proposées par Mircea Eliade, qu'il distingue des mythes cosmogoniques et qu'il définit comme suit :

« Toute histoire mythique relatant l'origine de quelque chose présuppose et prolonge la cosmogonie. Du point de vue de la structure, les mythes d'origine sont homologables au mythe cosmogonique. La création du Monde étant la création par excellence, la cosmogonie devient le modèle exemplaire pour toute espèce de «création»» (ibid, 1963 : 35).

Mircea Eliade précise que le mythe sert aussi à expliquer et justifier les changements que vivent le Monde et les Hommes :

« tout mythe d'origine raconte et justifie «une situation nouvelle». Nouvelle dans le sens qu'elle n'était pas dès le début du Monde. Les mythes d'origine prolongent et complètent le mythe cosmogonique : ils racontent comment le Monde a été modifié, enrichi ou appauvri » (ibid., p. 35/36).

Et ajoute que :

« les mythes relatent non seulement l'origine du Monde, des animaux, des plantes et de l'homme, mais aussi tous les événements primordiaux à la suite desquels l'homme est devenu ce qu'il est aujourd'hui, c'est-à-dire un être sexué, organisé en société, obligé de travailler pour vivre et travaillant selon certaines règles » (op.cit., p. 23).

Fatéma Bakhâï, à travers deux de ses romans, nous fait revisiter deux mythes fondateurs algérien : dans *Izuran* elle se penche sur celui lié à l'histoire et la généalogie de la communauté berbère et dans un *Un oued pour la mémoire* sur celui de la naissance de la ville d'Oran et sa fondation par Djaffar l'andalou ; mythe évoqué par le grand-père de Aïcha :

« ...Mille ans, un peu plus ou un peu moins, mille ans que notre ancêtre a posé pour la première fois le pied sur ces rivages, mille ans que de génération en génération nous racontons son histoire... » (Bakhâï, 2002 : 17-21).

Ce mythe rappelle la raison pour laquelle la ville est appelée Oran : elle porte le nom des deux lionceaux qui n'ont pas quitté Djaffar depuis son arrivée sur les rivages de la ville qui l'avait accueilli après le naufrage de son bateau ; ce qui justifie aussi l'appellation attribuée à la plage : « la plage des Andalous ».

De son côté, *Izuran* retrace l'histoire des origines berbères et celle de l'évolution de la société en évoquant certains événements qui ont changé le cours de l'histoire humaine. A cet effet, le roman nous renvoie aux temps lointains de la société matriarcale. L'importance accordée aux « femelles » vient du mystère qui entoure « l'enfantement » ; la femelle est porteuse de la vie et elle va assurer la survie de la horde. Mais petit à petit, les mâles ont compris qu'ils étaient la semence, et ce grâce à la loi de l'hérédité en reconnaissant chez les nouveau-nés des traits leur appartenant : « *Tout alla alors très vite. Quelques millénaires au plus. Lorsque les mâles comprirent qu'ils étaient la semence, leur attitude changea et l'ordre vacilla.* » (Bakhâï, 2006 : 26).

A cet effet, Le roman évoque aussi comment le besoin de l'autre, le besoin d'amour est né entre les humains :

« toutes les hordes sur les terres immenses connurent un jour cet instant inouï. Il ne suffisait plus de se nourrir, de se défendre, de se protéger, de reproduire dans un instinct irrépressible de vie. Le besoin de l'autre s'épanouissait sous une autre forme, subtile, insaisissable, incontrôlable, un élan qui dépassait les besoins du corps sans les renier. Mâles et femelles, du nouveau-né au vieillard, des hordes noires, rouges ou blanches ne découvraient pas mais exprimaient enfin leur besoin d'amour » (Bakhâï, 2006 : 37).

Il expose comment le contact entre les hordes noires et les hordes rouges s'est effectué et ce à cause du besoin d'échange :

« l'échange apporta la connaissance, la connaissance réduisit l'appréhension. Mâles et femelles noires et rouges se rapprochèrent puis se mêlèrent et les femelles donnèrent le jour à des enfants dont certains, de plus en plus nombreux, n'étaient plus ni tout à fait rouges, ni tout à fait noirs. » (Bakhâï, 2006 : 28).

Le roman retrace aussi comment les personnages de ce mythe d'origine ont pu faire face aux situations précaires qu'ils rencontraient. Citons l'exemple de la grand-mère d'Amay, Thilleli, qui avait pu, grâce à son intelligence, attirer le roi Massinissa dans son

écurie pour voir les chevaux qu'elle élève avec son mari Idir. Elle acquit pour cela un statut important au sein de sa tribu. Elle fut la première à construire des maisons en pierre et incita les autres femmes à faire de même. Elle fut celle qui trouva le moyen de résister à la faim causée par des hivers longs et terribles. L'intervention de ce genre de personnage dans le cours de l'histoire mythique explique : « que l'homme est ce qu'il est aujourd'hui, un être mortel, sexué et culturel » (Eliade, 1963 :17).

Ainsi, le mythe de l'origine est un procédé intratextuel utilisé par l'auteure afin de révéler des pans d'Histoire qui risquent de disparaître avec le temps. Mais, utilisant la littérature comme espace intertextuel où l'Histoire est assimilée au texte, Fatéma Bakhäi parvient à restituer des événements lointains dans le cours de l'Histoire. Cette dernière devient un «intertexte intratextuel» qui relie tous les romans de Fatéma Bakhäi et établit à l'occasion des réseaux d'échange et de contact entre les textes de l'auteure mais aussi entre ses textes et d'autres intertextes.

Grâce à l'intratextualité, un texte est fondateur de lui-même par lui-même, mais est aussi en perpétuelle génération de sens, et ce, grâce aux liens qu'il peut tisser avec d'autres textes, liens qui sont communs aux différentes œuvres d'un même auteur. Nous constatons que l'intratextualité constitue l'une des modalités d'insertion de l'Histoire dans les différents textes de l'auteure. S'appliquant essentiellement aux seuls textes d'un même auteur, l'intratextualité contribue à mettre en valeur l'homogénéité de l'Œuvre, mais en même temps, à mettre en scène sa richesse puisée dans des textes hétérogènes qui, par divers procédés, relie les textes issus de la grande œuvre d'un même auteur.

Notes

¹ C'est Julia Kristeva qui introduisit le terme dans deux articles parus dans la revue *Tel Quel* et repris ensuite dans son ouvrage de 1969, *Sémiotiké, Recherche pour une sémanalyse*. Elle le conçut en commentant et analysant les travaux de Bakhtine sur le dialogisme. Selon Bakhtine, tout énoncé est en dialogue avec d'autres énoncés qui le rappellent et auxquels il renvoie : « *Aucun énoncé en général ne peut être attribué au seul locuteur : il est le produit de l'interaction des interlocuteurs et, plus largement, le produit de toute cette situation sociale complexe, dans laquelle il a surgi.* » (Todorov, 1981 : 50).

² Cité par Lucien Dällenbach, op.cit., p. 283.

Bibliographie

Bakhäi, F. 1995. *Dounia*. Paris : L'Harmattan.

Bakhäi, F. 2002. *La Scalera*. Oran : Dar El Gharb.

Bakhäi, F. 2002. *Un oued pour la mémoire*. Oran : Dar El Gharb.

Bakhäi, F. 2003. *La femme du caïd*. Oran: Dar El Gharb.

Bakhäi, F. 2006. *Izuran*. Oran: Dar El Gharb.

Dällenbach, L. 1976. « Intertexte et autotexte ». *Poétique* n° : 27. Paris. pp.282-296.

Dällenbach, L. 1977. *Le Récit spéculaire : essai sur la mise en abyme*. Paris : Seuil.

Eliade, M. 1963. *Aspects du mythe*. Paris : Gallimard.

Farès, N. 1994. *Le miroir de Cordoue*. Paris : L'Harmattan.

Kristeva, J. 1969. *Sémèiôtiké, recherche pour une sémanalyse*. Paris : Seuil.