

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

Université Des Frères Mentouri-Constantine
Faculté des Lettres et des Langues
Département des lettres et langue française

N° de série : 01/FR/2019.

N° d'ordre : 29/D3C/2019.

THESE

Pour l'obtention du diplôme de

DOCTORAT LMD

Spécialité : Littératures de langue française

Option : Littératures française et francophone

Thème

L'écriture de la récurrence chez Malek Haddad

Présentée par :

ATOUI Nour El Houda

Sous la direction du

Professeur Ali-KHODJA Jamel

Jury :

Président: Pr. Hassen BOUSSAHA,

Université Frères Mentouri Constantine 1.

Rapporteur : Pr. Jamel ALI-KHODJA

Université Frères Mentouri Constantine 1.

Examineur : Pr. Farida LOGBI

Université Frères Mentouri Constantine 1.

Examineur : Pr. Dalila MEKKI

Université de Annaba.

Examineur : MCA Fatma-Zohra FERCHOULI

ENS de sciences Politiques, Alger 2.

Soutenu le 25/04/2019.

Remerciements

Je tiens tout d'abord à adresser mes plus profonds et sincères remerciements à mon professeur Jamel Ali Khodja, qui a dirigé cette thèse, pour l'intérêt qu'il a bien voulu accorder à mon travail, pour tous les conseils et les encouragements qu'il n'a cessé de me prodiguer, pour sa disponibilité et sa compréhension, sa confiance et surtout sa patience.

Mes remerciements sont aussi adressés à mon professeur Hassen Boussaha, pour avoir accepté de présider le jury de ma thèse et pour tous ses conseils et ses efforts.

Je suis également redevable et reconnaissante à mon enseignante, la professeure Farida Logbi, aux professeures Dalila Mekki et Fatma-Zohra Ferchouli pour avoir accepté d'examiner cette thèse.

Qu'ils trouvent ici l'expression de mon profond respect et de mon immense gratitude .

Merci à tous les enseignants du département de français, et surtout tous les enseignants qui ont contribué à ma formation.

Merci à vous tous.

Dédicaces

A l'amoureux de Constantine, mon très cher père, que Dieu ait

piété de son âme.

A ma mère, mon soleil, mon espoir et ma lumière sans laquelle ce travail n'aurait jamais vu le jour.

A Billel, mon époux, qui a été d'une grande compréhension et d'une patience inhabituelle.

A ma fille Noursine, fragilisée par une maladie chronique, espérant qu'un jour tu seras fière de ta mamán.

A mes sœurs Hibà, Bélinda et Rayene qui ont été présentes et qui ont vécu avec moi les rires, les pleurs, l'enthousiasme et les angoisses de rédaction.

*A Malek Haddad : pour que vous restiez dans ma
mémoire, dans leur mémoire, permettez-moi de vous
écrire mon premier poème et excusez mes modestes
mots :*

*Je ne suis pas une fleur
Je suis un caméléon
Peu importe la couleur que je prends
J'ai tellement de musique dans le cœur*

*Les chansons que chantaient les Troubadours
Volées par l'espace et le temps
Ô Temps, pour qui tu te prends ?
Je suis la vie, manquerais-je d'amour ?*

*Mon poème a froid
Mes mots s'amusaient sur la mer
A la petite marée, ils s'attachèrent
Je suis seule devant mon désarroï*

*Je le regardais, je le regrettais
Fragile comme ces femmes dites sensibles
Noyés dans une aïre paisible
Les miroirs disent la vérité*

*Mais j'étais là, je dessinais les paysages
Mes tableaux étaient hostiles et baroques
Mon navire s'ennuyait de l'air qui suffoque
Moi, qui savais lire les présages*

*Une voix me dit pourtant
N'aie pas peur sirène de mer
N'aie pas peur, fonce dans l'océan
N'est-ce pas l'océan, le nid des chimères ?*

*Cette voix était surhumaine
C'était une voix d'un ange
Mon cœur est ce fer que tu forges
Ange bienveillant, tu dances sur ma plaine*

*Je suis fidèle à ton encrier, à ta plume
Ta phrase défile dans ma tête
Je porterai en moi ta silhouette
Comme une écharpe défiant la brume*

*A tes mots je suis fidèle
Le talent n'a pas d'âge
Le soleil défie les mirages
Au pied des gorges du Rhumel*

*Ô poète de mon temps et de tous les temps
Je te dédie ma chanson qui danse de sa propre
musique
Petit refrain fébrile et pudique
Je suis l'élève, vous êtes la leçon.*

Sommaire :

Introduction.....1

Première partie :

La récurrence autarcique dans la fiction.....24

Chapitre I : Itinéraire critique de la notion.....27

Chapitre II : La fiction et ses doubles.....58

Deuxième partie :

La récurrence énonciative.....114

Chapitre I : L’auteur en abyme.....117

Chapitre II : Le lecteur en abyme.....171

Troisième partie :

La récurrence métafictionnelle et métatextuelle.....212

Chapitre I : Le récit de métafiction.....215

Chapitre II : La mise en abyme du code.....229

Chapitre III : L’écriture de la récurrence.....300

Conclusion.....358

Bibliographie.....371

Annexes

Résumés (français-anglais-arabe)

Introduction

Trente neuf ans après sa mort, Malek Haddad et son œuvre sont toujours un objet d'étude très intéressant. Bien qu'étudiée, analysée, critiquée et disséquée, l'œuvre générale de cet écrivain reste une source d'inspiration inépuisable. Allant du romanesque au poétique, le lecteur, qu'il soit en quête de beauté ou de vérité, n'a toujours pas le dernier mot à dire et le texte n'a jamais tout dit. Nous avons jugé inutile de présenter une icône de la littérature algérienne d'expression française mais nous trouvons nécessaire de s'arrêter sur cet écrivain, poète et essayiste pour lui adresser des remerciements infinis confus de respect, de regret et d'une gigantesque admiration pour la bonne littérature qui nous est offerte par ses romans et poèmes.

En tant qu'algérien, Malek Haddad nous a tant donné, nous a tant honoré, désormais il a le mérite d'être tant présent dans nos travaux, dans nos colloques, dans notre espace littéraire et sa présence nous reconforte en quelque sorte, elle est une garantie, un contrat qui préserve nos intellectuels de l'oubli fatal.

Dire la récurrence chez Malek Haddad, c'est entrer dans les profondeurs d'un système de structure circulaire et répétitive ; c'est toucher du doigt une écriture qui se déploie selon un faisceau relationnel soumis aux principes de répétition et de variation.

La récurrence en littérature est, dans son sens large, une reprise des mêmes thèmes, images ou motifs. Elle est définie comme un « *retour, répétition – phénomène répétitif* »¹. Or dans l'œuvre romanesque de Malek Haddad, la récurrence devient un moteur d'écriture et la narration semble ne pas pouvoir avancer qu'en termes de répétitions. On aura aisément remarqué que tous les textes de Malek Haddad, qu'ils soient poétiques ou romanesques sont fondés à partir d'une structure de ressassement complexe qui s'effectue sur tous les plans, chaque texte récupère des formes antérieures pour les distribuer selon

¹ *LE Grand Robert de la langue française*, Paris, VUEF, 2001, v5, p.1749.

un schéma variationnel. Ainsi, la répétition est un phénomène qui contamine l'œuvre dans son ensemble et qui affecte tout le matériau littéraire. En prenant les formes les plus diverses, on peut distinguer la récurrence thématique de la reprise spatio-temporelle, du retour des personnages ou de la répétition linguistique. Jamel Ali-Khodja, dans son témoignage sur Malek Haddad nous fait remarquer cette récupération obsessionnelle des mêmes thèmes, ce qui crée une unité romanesque :

« Dans les quatre romans de Malek Haddad se greffent les mêmes thèmes: le sens du bonheur et de l'engagement, la patrie, l'exil, Dieu, l'espoir, la mort, l'amitié, l'enfant... A cette thématique se colle non pas par enchantement, une perpétuelle angoisse. »¹

L'écriture de la récurrence relève donc avant tout de la répétition, le précise Bernard Cerquiglini : « *La question à poser à toute œuvre romane est celle des formes spécifiques de sa récurrence ; en d'autres termes : "Dis-moi comment tu te répètes, et joues de ta répétition" »²* . La répétition, loin d'être une notion simplement définie, recouvre un phénomène complexe et subversif qui depuis Platon puis Aristote jusqu'à nos jours, suscite l'intérêt des domaines scientifiques, philosophiques et littéraires.

Le premier problème que soulève la répétition est l'ancienne polémique de l'identité et l'altérité, autrement dit, la répétition est-elle une copie fidèle, dit-elle la même chose ? S'agit-il d'une reprise à l'identique, d'une simple reproduction ? Le fait que le répété et le répétant soient distancés dans l'espace et le temps, n'étant pas déjà face à deux objets différents, ne s'agit-il pas déjà d'une variation ?

¹ ALI-KHODJA, Jamel, *L'itinéraire de Malek HADDAD .Témoignage et propositions*, thèse de doctorat ,troisième cycle. Université d'Aix-en-Provence, 1981, p. 168.

² CERQUIGLINI, Bernard, *Éloge de la variante. Histoire critique de la philologie*, Paris, Seuil, 1989, p. 60.

Chez Aristote, la répétition est toujours soumise au principe de l'identité, ce qui se répète serait logiquement une copie fidèle du répété, il reprend la relation entre la *mimèsis* et l'art et s'inscrit dans la ligne de Platon, qui dans *La République*¹, décrit l'art comme une imitation de l'imitation, comme un modèle qui doit décrire une réalité et transmettre une vérité, l'artiste qui ne se conforme pas à la *représentation* la plus fidèle du monde doit être chassé de la Cité, puisqu'il représente un danger pour l'éducation du peuple auquel il présente une œuvre qui falsifie la réalité en la transformant. En cela, Aristote dans sa *Poétique*², s'éloigne un peu de cette idée, pour lui l'œuvre d'art procure un plaisir mais quand même elle est représentative puisque l'homme par nature aime répéter, apprend par l'imitation et peut ainsi accéder à la connaissance.

Par ce bref retour aux origines, on peut déduire que la répétition était avant tout une imitation de la réalité, l'œuvre d'art est essentiellement mimétique, elle n'est appréciable qu'en sa référentialité au monde extérieur, qu'en sa représentativité du réel. La répétition dans le domaine de la philosophie est longtemps perçue comme un processus de reproduction et par ce fait elle est toujours liée à l'identité, elle se conçoit comme un retour du même, elle est d'abord observable dans la nature. Le retour cyclique des phénomènes naturels tel que le jour, la nuit ou les saisons, pose le problème de l'identité qui serait un principe qui régit l'univers. De plus, la répétition peut être volontaire ou non, elle est une pratique consciente, si elle relève du ludisme ou inconsciente à la suite d'un traumatisme ou d'une incapacité à passer à autre chose, à surmonter une difficulté, ceci correspond chez Freud à une compulsion de répétition qui est associée aux pulsions de vie et de mort.

¹ PLATON, *La République*, (trad. Fr, Georges Leroux et Luc Brisson), Éditions Gallimard, Paris, 2008 (1re éd. 2006).

² ARISTOTE, *Poétique*, (trad. Odette Bellevenue et Séverine Auffret), Éditions Mille et une nuits, Paris, 2006.

On peut se demander à ce stade quelle serait la nature du phénomène de récurrence chez Malek Haddad ? La répétition qui hante l'œuvre générale de l'écrivain résulte-t-elle d'un exercice de style que l'auteur s'amuse à pratiquer pour transmettre son message sous une forme poétique et esthétique ou résulte-t-elle d'un inconscient marqué par les événements les plus atroces de l'époque, par des douleurs pénibles impossible à surmonter ce qui contraint l'auteur à dire incessamment la même chose ?

Avant de répondre à ces questions, il faudra d'abord distinguer trois types de récurrence, les récurrences sémantique et structurelle qui sont liées aux reprises des thèmes et de structures (espace, temps, personnages...) et la récurrence linguistique, synonyme de figure de répétition selon la définition de Madeleine Frédéric¹.

Il est à signaler aussi que la répétition linguistique a été longtemps considérée comme un procédé défavorable et négatif dans la production prosaïque, elle relevait d'un manque d'inspiration et de non-pertinence comme un défaut de style que le romancier devait éviter, n'étant plus compatible avec le mode narratif, la tradition littéraire a pris l'habitude de la remplacer par le terme de récurrence. Autrement dit, on acceptait mieux l'idée d'une récurrence de thèmes, d'un retour de personnages, d'une reprise de scènes, d'évènements ou de structures et on réservait la répétition à la rhétorique et à la stylistique, dont les autres formes d'art comme la poésie et la musique s'emparent pour en faire un véritable principe de composition².

¹« En fait, il semblerait que redondance et répétition ne soient que les deux espèces d'un même phénomène : celui de la récurrence linguistique, qui pourrait être définie comme le retour, la réapparition, au sein d'un énoncé, d'un même élément (morpho-sémantique dans le cas de la redondance ; formel, sémantique ou morpho-sémantique dans celui de la répétition). Si ce retour est libre et perceptible pour l'interlocuteur, on se trouve en présence de la répétition ; s'il ne l'est pas, on a affaire à la redondance. », FREDERIC, Madeleine, *La répétition, étude rhétorique et linguistique*, Tübingen, Niemeyer 1985, p.86.

² explique Derrington qui se réfère à l'ouvrage de Madeleine Frédéric : « *La répétition est une des figures de mots les plus appréciées des auteurs de traité de rhétorique, mais elle tombe en disgrâce, pour ne plus être considérée aux XIX et XX siècles, que comme un défaut de*

Dans cet ordre d'idées, il est intéressant de voir comment la répétition et donc la récurrence créent un pont entre une écriture romanesque et poétique ; la répétition qu'est l'« *une des plus puissantes de toutes les figures* »¹ selon Molinié, arrive à réaliser cette jonction, ce mariage entre l'unité narrative et le langage poétique. En d'autres mots, nous avons remarqué que dans certains passages de l'œuvre romanesque, la répétition est d'usage parfois abusif, elle est massivement employée pour créer une musicalité et un rythme, ce qui confère à ces passages une structure poétique. Le roman, mi-poétique, mi-romanesque, devient alors un long poème, il est ce que Tadié appelle un « *récit poétique* »².

Ceci paraît répondre suffisamment aux questions posées précédemment. La récurrence linguistique est donc un procédé qu'emprunte le roman à la poésie de Malek Haddad qui se déclare avant tout « poète » et dont la poésie contrairement au roman traduit l'expression profonde de son « moi ». L'écriture de la récurrence serait ainsi une pratique qui résulte de la volonté de l'auteur de créer un roman poétique dont la forme prime sur le contenu.

Une autre suggestion paraît aussi possible, les récurrences sémantique et structurelle, peuvent être envisagées comme involontaires, elles « *échappent totalement au contrôle du locuteur* »³, mais elles ne sont en aucun cas inconscientes puisqu'il est difficile d'admettre qu'un écrivain se ressasse et se répète sans se rendre compte, néanmoins le fait d'écrire dans le même contexte socio-historique et d'être fortement marqué par les mêmes événements, comme dans le cas de Malek Haddad, peut engendrer des similitudes et des reprises au sein de l'œuvre générale. Il serait donc naturel de

style, que l'écrivain doit éviter soigneusement.», PRAK-DERRINGTON, Emmanuelle, *Récit, répétition, variation* publié dans Cahiers d'études germaniques, n°49, 2005, p.55.

¹ MOLINIÉ Georges, "Problématique de la répétition", in *Langue française* n°101, février 1994, p. 102.

² TADIÉ, Jean-Yves, *Le récit poétique*, Gallimard, collection « Tel Gallimard », Paris, 1994.

³ FREDERIC, *op.cit.*, p.125.

retrouver « d'un livre à l'autre d'un même auteur, des problématiques, des thèmes communs, qui représentent les préoccupations ou les obsessions de celui-ci »¹

On le voit à travers les définitions données que la répétition est toujours conçue comme un procédé linguistique qui consiste à employer les mêmes termes, elle est toujours comprise dans le retour du même. Or la pensée contemporaine vient contester une conception aristotélicienne classique, la répétition ne peut plus être envisagée comme une copie, comme une reproduction identique, elle n'est plus soumise à la *mimèsis* et se libère de l'étau de la *représentation*, elle n'est possible qu'en terme de variation, d'où elle acquiert son caractère innovateur et créatif. L'intérêt, de plus en plus croissant, porté à la notion préoccupe aussi bien des philosophes (Nietzsche, Kierkegaard, Deleuze, Derrida, Descombes, Foucault,...), que des psychanalystes (Freud, Lacan,...), que des théoriciens littéraires (Genette, Bardèche, M. Frédéric....)

Dans ce sens, nous pensons à quelques ouvrages clés qui ont contribué à l'élaboration d'une véritable philosophie dite de la « différence » : Gilles Deleuze publie son ouvrage intitulé *Différence et répétition*², Jacques Derrida publie *L'écriture de la différence*³, J.- Lyotard publie *Le différend*⁴, Descombes publie *Le même et l'autre*⁵, Genette inverse la formule de Descombes dans son article « L'autre du même »⁶. Il ne s'agit pas ici de faire une liste exhaustive de tous les ouvrages consacrés à la répétition et à la différence mais de voir l'importance de cette question chez les grands philosophes et critiques littéraires, afin de saisir le sens philosophique de la

¹ GIGNOUX, Anne Claire, *Initiation à l'intertextualité*, Paris, Ellipses, 2005, p.147.

² DELEUZE, Gilles, *Différence et répétition*, P.U.F, Paris, 1968.

³ DERRIDA, Jacques, *L'écriture de la différence*, Seuil, Points, Paris, 1967.

⁴ LYOTARD, Jean-François, *Le Différend*, Minuit, Paris, 1983.

⁵ DESCOMBES, Vincent, *Le même et l'autre*, Minuit, coll. « Critique », Paris, 1979 (chapitre consacré à la différence chez Deleuze et Derrida).

⁶ GENETTE, Gérard, *Figures IV*, Seuil, Paris, 1999, pp.101-107.

répétition, son origine, sa provenance et son rôle réinventeur qui inspire le nouveau selon l'étymologie que donne le dictionnaire des notions philosophiques : « *en allemand, comme en français l'étymologie du terme renvoie, non à une simple reproduction dans le temps, mais à l'action d'aller chercher (holden, petere) à nouveau* »¹

De ce point de vue, la répétition est avant tout le moyen par lequel on cherche à accéder à une nouvelle connaissance, ainsi l'expérience qui se multiplie permet de découvrir une vérité par ce retour perpétuel aux sources, aux origines, aux formes du passé, non pas pour les reproduire identiquement mais par nécessité de les comprendre, de saisir leur genèse pour ensuite les transformer, les renouveler et en fin de compte les réinventer, les reproduire autrement.

Le philosophe danois Søren Kierkegaard, dans un ouvrage intitulé *La Répétition*², place la répétition au centre de la mémoire, elle est liée au souvenir « *recollection* »³, elle est une forme d'existence sans laquelle le passé n'aura plus de valeur et c'est justement le passé qui lui permet d'exister non pas comme un modèle, mais comme une transition, une nouveauté qui prend place et forme dans l'actualité.

Selon l'idée que la répétition soit liée à la mémoire, Deleuze s'oppose à Kierkegaard, pour lui elle ne relève pas d'une forme de réminiscence comme il le précise dans les objectifs de son ouvrage : « *Opposer la répétition non seulement aux généralités de l'habitude, mais aux particularités de la*

¹ AUROUX, Sylvain, *Les notions philosophiques : Dictionnaire*, tome II, P.U.F, 1990, p. 2235.

² KIERKEGAARD, Søren, *La Répétition* [1843], traduit du danois par Jacques Privat, Paris, Payot et Rivages, 2003.

³ Il écrit à ce propos : « *La dialectique de la répétition est simple, car ce qui est répété a existé, sinon il ne pourrait pas être répété ; mais c'est précisément le fait d'avoir existé qui donne à la répétition le caractère d'une nouveauté. Quand les Grecs disaient que toute connaissance est réminiscence, ils entendaient par là que tout ce qui est a été, et quand on dit que la vie est une répétition, on signifie que la vie qui a déjà été devient maintenant actuelle.* », KIERKEGAARD, *op.cit.*, p.60.

mémoire»¹. Pour Deleuze, qui s'inspire de la théorie de Freud, la répétition n'est pas déterminée par le souvenir mais par l'oubli, elle est compulsive et sert à oublier un passé mal digéré et même un « moi » qui n'est qu'observateur étranger, dans une sorte de refoulement qui n'épargne pas non plus d'éviter les erreurs du passé, il souligne : « *Je ne répète pas parce que je refoule. Je refoule parce que je répète, j'oublie parce que je répète.* »²

Pour Deleuze la répétition est conditionnée par la variation, elle « *se dit d'éléments qui sont réellement distincts, et qui pourtant, ont strictement le même concept* »³, l'être n'est que différence, il ne peut être représentatif. Le philosophe remet ainsi en cause la philosophie aristotélicienne fondée sur « *le primat de l'identité, de quelque manière que celle-ci soit conçue, définit le monde de la représentation.* »⁴. Il confirme encore que « *la répétition est vraiment ce qui se déguise en se constituant, ce qui ne se constitue qu'en se déguisant.* »⁵

Le philosophe français Jacques Derrida ne s'éloigne pas d'une idée de différence qui devient un principe d'existence de la répétition, il propose dans *L'écriture de la différence* son néologisme la « *différance* » qui désigne le délai entre une occurrence et une autre, autrement dit le temps qui s'écoule entre les répétitions ce qui entraîne une variation minimale et forcément donc une différence, il ne peut alors s'agir du même, il explique : « *la structure de l'itération [...] implique à la fois identité et différence. L'itération la plus « pure » — mais elle n'est jamais pure — comporte en elle-même l'écart d'une différence qui la constitue en itération.* »⁶

¹ DELEUZE, *op.cit*, p. 15.

² *Ibid.*, p. 29.

³ *Ibid.*, p.26.

⁴ *Ibid.*, p.1.

⁵ DELEUZE, *op.cit*, p.28.

⁶ DERRIDA, *Limited INC.*, Paris, Galilée (La Philosophie en effet), 1990, p. 105.

Compte tenu de toute cette philosophie qui se met au service de la répétition, on peut constater qu'il s'agit d'une relation de dépendance entre l'identité et l'altérité, entre le Même et l'Autre. Dans l'éventualité où toute répétition est variation, on peut se demander si une telle conception ne serait à jamais enfermée dans un champ philosophique et métaphysique, et que par conséquent dans un parcours littéraire, cette idée ne peut-elle pas s'exprimer pleinement ?

Nous pensons qu'une telle philosophie s'appliquerait difficilement dans un champ littéraire. A partir d'une définition de Fontanier ¹, on peut constater que la répétition en littérature est très liée à l'identité et qu'il est parfois difficile de pouvoir saisir une différence et envisager une variation, dans le cas d'une répétition littérale, ou d'une figure de répétition identique (l'anaphore par exemple), hormis la « *différance* » de Derrida qui marque l'écart temporel entre les occurrences, il est difficile et parfois impossible de trouver une différence sur le plan sémantique, ainsi la répétition en études littéraires continue d'être envisagée comme un procédé linguistique, comme une figure de rhétorique qui subit rarement une variation ou un sens nouveau, on peut se demander alors si le terme de récurrence ne serait-il pas le mieux adapté pour réconcilier ces paradoxes ?

En fait, ce qui justifie ce choix est que la récurrence est un terme beaucoup plus ample et flexible, elle repose sur le principe d'analogie et tolère naturellement une idée de variation sans nous entraîner mutuellement dans le dilemme du Même et de l'Autre. De plus, la récurrence n'est soumise à aucune théorie précise, l'élasticité et la souplesse du terme nous confèrent une certaine liberté dans le traitement de notre sujet ce qui nous amène à cerner le phénomène sous un angle différent de celui de la répétition lexicale. La

¹ « Employer plusieurs fois le même terme ou le même tour, soit pour le simple ornement du discours, soit pour une expression plus forte et plus énergique de la passion », FONTANIER, Pierre, *Les figures du discours*, Flammarion, Paris, 1968, p. 329.

réurrence peut alors couvrir tout le système de redites, de reprises et nous permettre de distinguer les différents retours qui s'effectuent sur les plans sémantique, structurel, syntaxique ou stylistique, elle peut aussi circonscrire un phénomène de dialogue et de rapport avec d'autres textes.

Après avoir déterminé la relation entre la répétition et la réurrence, on peut s'interroger sur le corpus textuel qui permet cette réurrence, s'agit-il d'une réurrence à l'intérieur d'un seul texte, à l'intérieur de l'ensemble de l'œuvre de l'écrivain, ou une réurrence qui travaille la répétition entre différents textes ?

On peut distinguer ici deux types de réurrences : une réurrence « exogène » et une réurrence « endogène »¹ : la première résulte d'un rapport du texte avec d'autres textes, la deuxième résulte d'un rapport qu'a le texte avec lui-même, on parle alors de phénomènes d'intertextualité et d'intratextualité.

L'intertextualité selon la définition que propose Genette dans *Palimpsestes* serait « la relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes, c'est-à-dire (...) la présence effective d'un texte dans un autre »². Cependant, il existe plusieurs notions en dehors de l'intertextualité qui traitent le texte et ses rapports avec d'autres textes du même écrivain ou avec lui-même. En fait, la réurrence telle que nous voudrions l'étudier correspond chez Anne Claire Gignoux³, à un phénomène de « réécriture » définie comme un phénomène littéral ou formel de répétition variationnelle puisque le verbe « récrire » inspire le nouveau. A la différence de l'intertextualité qui ne s'intéresse qu'au rapport avec un autre texte, la réécriture peut toucher un seul texte, c'est ce que

¹ Nous empruntons ces termes à FLORENCHIE, Amélie, *La répétition dans l'œuvre de Javier Marias*. Littératures. Thèse de doctorat, université Michel de Montaigne - Bordeaux III, 2003. Français, p.11.

² GENETTE, Gérard, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Seuil, poétique, Paris, 1982, p.8.

³ GIGNOUX, *Initiation à l'intertextualité*, op.cit.

Gignoux appelle « la réécriture intratextuelle » ou plusieurs textes du même auteur « réécriture macrotextuelle », ou un texte extérieur « réécriture intertextuelle ».

L'écriture de la récurrence en ce qu'elle est une « réécriture », est une pratique suffisamment affichée et clairement visible pour que le lecteur s'en aperçoive. Elle est massive grâce à la répétition qui est généralement flagrante et laisse à réfléchir. Elle est donc obligatoire à réception, contrairement à l'intertextualité qui peut être *aléatoire* selon Roland Barthes.

Dans ce cadre, notre étude s'intéresse moins à une réécriture intertextuelle¹ qu'à une réécriture macro-intratextuelle. En effet, les termes réservés aux relations qu'entretiennent les textes du même auteur diffèrent d'un théoricien à l'autre et les critiques littéraires ne semblent pas s'entendre sur une seule terminologie spécifique.

En 1976, dans son essai « Terrorisme, théorie », Jean Ricardou distingue l'intertextualité générale (rapports intertextuels entre différents auteurs) de ce qu'il propose d'appeler « *intertextualité restreinte* » et qu'il définit ainsi : « *Le texte n'émane pas, isolément, d'un auteur, en tant que stade actuel au cours des relatifs changements de sa vie. Il s'écrit résolument en relation avec les textes déjà écrits par le même signataire.* »²

Dans la même année, le critique suisse Lucien Dällenbach écrit un article intitulé « Intertexte et autotexte »³, dans lequel il va reprendre la terminologie

¹ Certains travaux universitaires ont déjà traité la question chez notre auteur on peut citer:
- CHEBBAH, Chérifa, « *Pour une évaluation de l'influence du roman français sur le roman algérien de langue française : des formes de l'écriture narrative à la syntaxe, Cas de Louis Aragon et de Malek Haddad* », mémoire de Magister, Université Mentouri, Constantine, 1999.
- MAOUCHI, Amel : *Poétique de l'intertexte chez Malek Haddad dans Le Quai aux Fleurs ne répond plus*, mémoire de Magister Université Mentouri, 2005.

² RICARDOU, Jean, « Terrorisme, théorie », dans *Robbe-Grillet, colloque de Cerisy*, Paris, Union Générale d'Éditions, 1976, pp. 12-13.

³ DÄLLENBACH, Lucien « *Intertexte et autotexte* », *Poétique* n°27, Seuil, 1976, pp.283-284.

de Ricardou et proposer un autre type d'intertextualité qu'il nomme « autotextualité » qui circonscrit le rapport d'un texte à lui-même. Quelques années plus tard, Genette publie *Palimpsestes*, il évoque les notions d'intratextualité et d'autotextualité qu'il considère comme synonymes et qui représentent un type de transtextualité¹. Gignoux semble se référer à Genette puisque qu'elle désigne le phénomène autotextuel se manifestant dans un seul texte par la « réécriture intratextuelle » et le phénomène intertextuel qui touche au « macrotexte », c'est-à-dire l'ensemble des textes de l'auteur par « réécriture macrotextuelle ».

Pour se placer sur un sol conceptuel stable, nous préférons retenir la terminologie de Ricardou et de Dällenbach, nous garderons le terme d'intertextualité pour désigner un rapport avec d'autres textes écrits par d'autres écrivains, celui d'intertextualité restreinte, pour désigner les rapports entre les textes du même auteur, appelée communément « intratextualité » définie par Brian T. Fitch².

A ce propos, la récurrence intratextuelle peut être de type formel, sémantique ou structurel, elle peut revêtir une pratique explicite utilisant des autocitations ou des répétitions littérales, ou moins explicite quand il s'agit de la reprise de la substance narrative, l'œuvre générale de l'auteur devient une série de textes qui se poursuivent et se complètent, regroupés et fragmentés dans un grand livre dont les auteurs les plus préoccupés par le souci de

¹ GENETTE, *op.cit*, p. 231.

² « « L'intra-intertextualité », néologisme de notre propre facture, sert à désigner les rapports entre les différents textes d'un même auteur. [...] Plutôt que d'une surimposition de palimpseste, il s'agit d'une juxtaposition des différents textes. Il se crée ainsi un champ d'interaction textuelle de sorte que les textes juxtaposés se révèlent imbriqués les uns dans les autres. [...] Ce dialogue ne se situe pas au niveau de la problématique thématique de l'ensemble de l'œuvre, mais concerne le travail qui s'effectue dans les interstices entre les textes, le lieu de leur rapprochement, de leur comparaison et de leur interaction dialectique. » FITCH, Brian.T, « Des écrivains et des bavards : l'intra-intertextualité camusienne », dans *Albert Camus : œuvre fermée, œuvre ouverte?* Dir. Raymond Gay-Crosier et Jacqueline Lévi-Valensi. Paris : Gallimard, N.R.F, 1982, pp. 267-268.

divertissement et de renouvellement n'arrivent pas à s'en libérer et ils restent attachés, malgré eux à ce grand texte qui relate leurs aventures et qui ne semble pouvoir s'achever tant que la plume maintient son pouvoir, les mots semblent aussi trahir la volonté de dire autre chose, ils ne sont que l'expression de cette unité que projette l'écriture. La récurrence intratextuelle constitue un pont, un dialogue entre des œuvres disparates de l'écrivain, ainsi l'ensemble de sa production acquiert une construction solide et cohérente dont l'unité est le principal effet produit par une telle récurrence. François Ricard souligne le rôle du lecteur qui contribue à l'élaboration du système intratextuel, il explique qu'en dehors d'un plaisir de lire un nouveau texte, le fait de se retrouver dans un terrain familier pousse le lecteur à apprécier cette impression du « déjà-vu » qu'il cherchait dès la lecture d'un autre texte du même signataire, le lecteur, averti ou non, se trouve dans la contrainte d'établir les rapports de similitudes ou de divergences entre ce qu'il est en train de lire et les textes antérieurs de l'écrivain.¹

La pratique intratextuelle est donc inhérente à tout écrivain, mais chacun l'affiche à un degré différent, ainsi nous pouvons remarquer que l'écriture de certains écrivains algériens d'expression française est affectée profondément par une telle récurrence, on pense à Kateb Yacine, à Dib, à Boudjedra... , pour n'en citer qu'eux.

Malek Haddad, parmi d'autres écrivains, fait de la récurrence sa technique privilégiée, sa pratique intratextuelle et autotextuelle est monumentale, elle est d'une ampleur admirable et constitue une véritable réécriture dans la mesure où chaque roman paraît comme une version renouvelée de l'autre. Dans une étude

¹ RICARD, François explique : « *Impossible, face à cette œuvre, de la considérer isolément et en toute innocence, car nous y cherchons, autant sinon plus que de la nouveauté, le rappel des œuvres antérieures, c'est-à-dire la confirmation, la négation ou l'approfondissement de la connaissance que nous avons de l'écrivain. Lisant son dernier livre, c'est un peu comme si nous relisions aussi ses livres précédents, puisque notre attention, par-delà l'œuvre particulière, se porte vers l'univers global de l'écrivain (...)* », dans « Jacques Poulin : de la douceur à la mort », *Liberté*, vol. 16, n°54, 1974, p. 97-98.

antérieure sur l'intratextualité chez cet écrivain¹, nous avons pu mettre en exergue cette réécriture et notre constat était que l'œuvre romanesque de Malek Haddad fait écho à elle-même, ainsi tous les éléments constitutifs de ses textes sont repris par autoréférence, dans une sorte de retour obsessionnel des mêmes thèmes, des mêmes scènes, objets, motifs, certains énoncés..., le personnage est construit selon un canevas unique, même le « chronotope »² est très répétitif, l'ancrage spatio-temporel est l'Algérie dans la période de colonisation.³

Ceci dit, dans la suite de notre étude intratextuelle, nous essayerons dans cette thèse d'examiner un autre type de récurrence, que nous proposons d'appeler « récurrence autarcique » en référence à Dällenbach qui nous offre un outil de recherche d'une extrême importance pour nous permettre d'approcher la récurrence d'un angle différent de celui de la thématique ou de la stylistique.

Contrairement à certains critiques qui désignent la réécriture à l'intérieur d'un seul livre par l'intratextualité, Dällenbach propose de nommer cette pratique « autotextualité » ou « intertextualité autarcique », ces termes nous semblent tous deux très convenables, dans la mesure où le préfixe « auto »

¹ ATOUI, Nour El Houda, *Intratextualité et mise en abyme dans Je t'offrirai une gazelle de Malek Haddad*, mémoire de master, université Mentouri, Constantine, 2010-2011.

² Terme célèbre de Bakhtine, qui désigne le couple espace/temps, dans « Troisième étude : Formes du temps et du chronotope dans le roman », *Esthétique et théorie du roman*, trad du russe par Daria Olivier, Paris, Gallimard, 1978, (Moscou, 1975), pp. 235-398.

³ L'ouvrage de BENACHOUR-TEBBOUCHE, Nedjma, *Constantine et ses romanciers*, Éditions Média-Plus, Constantine, 2008, a bien cerné la symbolique de Constantine chez Malek Haddad, lieu d'enchantement, ville polysémique que nous croisons dans les quatre romans et nombreux poèmes de l'auteur. Charles Bonn avait aussi mis l'accent sur Paris, miroir de Constantine, la ville emblématique, il a su montrer comment le « Même » devient un « Autre », les notions que nous avons évoquées plus haut sont aussi les mots clés de son article : « *Comme si soudain l'Identique ne pouvait se définir que par rapport et contre la Différence, et devenait de ce fait à son tour Différence, ou signe inefficace.* » BONN, Charles, « Entre Paris et Constantine, Le dialogue des villes identitaires chez quelques « classiques » du roman algérien » article publié dans *Ecarts d'identité* N° 82, septembre 1997, p.19.

désigne « soi-même » et que l'adjectif « autarcique » désigne une autosuffisance, un système qui tend à se contenter de ses propres ressources.

La récurrence autarcique, que nous pouvons aussi appeler « récurrence autotextuelle » ou « auto-récurrence », devient une auto-suffisance textuelle permettant au texte d'acquérir la capacité à se régénérer tout seul et à s'auto-suffire. Elle est définie par Dällenbach comme suit :

«Circonscriit 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 la fiction). »¹

A partir de cette définition, notre démarche substituera les termes de répétition et de retour au profit de ceux de duplication et de dédoublement, elle se déclare une recherche des jeux du « double », du « miroir » et donc de « l'Autre » au sein du « Même ». La récurrence qui fait l'objet de cette étude serait donc une récurrence qui repose sur le principe de réflexivité entendue comme « *retour de l'esprit sur ses états et sur ses actes* »². Contrairement à la récurrence intratextuelle qui produit un effet d'unité et de cohérence, la récurrence autoréflexive a pour effets, la subversion et le ludisme, elle n'unifie pas le texte, elle le fait éclater par la fragmentation et les incessants retours en arrière, elle brise la linéarité du récit en instaurant un système de redites et de circulation continue, ce genre de répétitions subversives est surtout observable chez les nouveaux romanciers³ qui remettent en cause l'écriture traditionnelle et le roman réaliste.

¹ DÄLLENBACH, Lucien « *Intertexte et autotexte* », *Poétique* n°27, Seuil, 1976, pp.283-284.

² FOULQUIÉ, Paul, *Dictionnaire de la langue philosophique*, Paris, P.U.F, 1969, p.620.

³ On peut citer : Duras, Beckett, Queneau, Pérec, Ollier, Robbe-Grillet, Claude Simon ou Michel Butor qui s'auto-cite en italique dans *Intervalle*.

La mise en abyme est le mécanisme par excellence auquel recourt le récit pour réaliser son autarcie littéraire et dévoiler ses enjeux réflexifs. Si ce terme apparaît souvent en référence à André Gide et au Nouveau Roman, cette pratique remonte à beaucoup plus loin, au moins à la littérature antique gréco-latine, *L'Odyssee*¹ apparaît comme le véritable archétype du récit en abyme, mais cette technique n'est surtout pas l'apanage de la littérature, elle est d'usage très marquant en peinture, en arts modernes, en photographie, en bande dessinée...²

Pour cerner de tous côtés la récurrence autarcique, *Le récit spéculaire (Essai sur la mise en abyme)*³, un ouvrage capital et incontournable de Dällenbach, a toute chance de constituer une excellente pierre de touche pour nous permettre de saisir les enjeux de réflexivité, de specularité et d'autotextualité dans l'œuvre de Malek Haddad.

Une question légitime peut se poser ici : quel rapport entre la récurrence et la mise en abyme ?

En effet, nous avons déjà indiqué que le choix du terme est dû à son caractère flexible et variationnel, la mise en abyme partage avec la récurrence le principe de répétition et de variation, puisque l'objet réfléchi n'est jamais identique à l'objet réfléchissant. Néanmoins, les termes de récurrence et de mise en abyme, même s'ils fonctionnent selon le principe de répétition, nous permettent d'aborder notre recherche sous un angle narratologique et littéraire, nous nous éloignons donc, dans un premier moment, d'une étude stylistique et linguistique, qui aurait mieux fonctionné sur un corpus poétique que romanesque, en cela notre démarche diffère de celle de Madeleine Frédéric,

¹ On pense au rêve de Pénélope au chant XIX, celle-ci raconte au visiteur (qui était Ulysse déguisé) que son mari Ulysse est venu sous forme d'un aigle pour tuer tous les prétendants qui cherchaient à l'épouser.

² Voir nos annexes.

³ DÄLLENBACH, Lucien, *Le récit spéculaire (Essai sur la mise en abyme)*, Paris, Seuil, 1977. Livre publié dans la collection *Poétique*, dirigée par Gérard Genette et Tzvetan Todorov.

qui s'est rendue compte de la complexité de la mise en abyme sur laquelle elle ne s'attarde pas pour deux raisons : la première est que son ouvrage est tourné vers la poésie alors que la mise en abyme est essentiellement une technique narrative; la deuxième est que la mise en abyme comme procédé de répétition sémantique réussit à couvrir tout le réseau narratif, alors que Frédéric propose uniquement une étude linguistique et rhétorique, elle explique :

« *L'étude de la mise en abyme fait à son tour apparaître une série de répétitions qui semblent caractériser essentiellement le roman (répétition de la structure d'un récit, du fil principal de l'histoire, du mode de narration dominant, de la vision- erronée ou correcte- de quelque protagoniste, etc.)* »¹

Il s'avère que ce sont ces mêmes raisons, pour lesquelles M. Frédéric a en quelque sorte négligé le procédé, qui nous ont poussé à le retenir pour en faire la technique de base pour l'étude de la récurrence autoréflexive, il s'en suit que notre corpus se limite aux quatre romans de Malek Haddad : *La Dernière Impression*², *Je t'offrirai une gazelle*³, *L'élève et la leçon*⁴ et *Le Quai aux Fleurs ne répond plus*⁵, la poésie de Malek Haddad et ses essais⁶ ne sauraient être complètement exclus de notre recherche même s'ils ne constituent pas le corpus d'étude principal.

D'autres raisons ont motivé l'étude de la récurrence par le biais de cette technique narrative :

D'abord parce que la pratique autoréflexive chez Malek Haddad est flagrante, elle est ancrée dans le roman qui inclut un nombre important de

¹ FRÉDÉRIC, *op.cit*, p.216.

² Éditions Bouchene, Alger, 1989. (Paris, Julliard, 1958)

³ Éditions Média-Plus, Constantine, 2004. (Paris, Julliard, 1959)

⁴ Éditions Média-Plus, Constantine, 2008. (Paris, Julliard, 1960)

⁵ Éditions Média-Plus, Constantine, 2004. (Paris, Julliard, 1961)

⁶ - *Le malheur en danger*, (poèmes). Éditions Bouchene, Alger, 1988 (la Nef de Paris, 1956).

- *Écoute et je t'appelle* (poèmes) précédé de *Les zéros tournent en rond*, nous utilisons les deux éditions suivantes : Maspero, Paris, 1961 et Média- Plus, Constantine, 2016.

mises en abyme, le recours à ce procédé est massif, on peut donc parler de récurrence spéculaire. Pour Dällenbach, « *c'est le principe de récurrence qui permet au livre de s'inclure dans son projet ou son anamnèse. Le caractère insistant de cette reprise est en lui-même révélateur* »¹. Ce qui est aussi très intéressant, c'est que Malek Haddad, lui-même en fait allusion dans *Le Quai aux Fleurs ne répond plus*, quand il écrit à propos du monde éditorial et littéraire : « *c'est là un univers qui paraît se suffire à lui-même, en dehors des évènements dont il est la raison d'être, une sorte de navire toujours parti et dont la vocation est pourtant de revenir au port.* » (p. 62), ou dans *La Dernière Impression*, quand il décrit un dessin, métaphore diégétique du récit autarcique : « *comme on fait soigneusement un dessin auquel suffit sa rigueur géométrique.* » (p.11)

Aussi, faut-il rappeler que *Je t'offrirai une gazelle*², le deuxième roman de Malek Haddad comporte une mise en abyme spectaculaire, qui illustre parfaitement « l'œuvre dans l'œuvre »? Une telle mise en abyme est très similaire à celle de Gide, l'initiateur de la notion, dans *Les Faux-Monnayeurs*³, où le personnage principal Edouard écrit un roman intitulé aussi *Les Faux-Monnayeurs* et qui a pour personnage principal un écrivain. L'exploitation raffinée de la mise en abyme dans *Je t'offrirai une gazelle*, nous pousse à réfléchir à propos de ses limites et la possibilité qu'elle soit, aussi dans les autres romans, une technique de base à laquelle recourt Malek Haddad pour réaliser son projet autoréflexif.

L'étude de la mise en abyme peut aussi conférer à notre étude un certain dynamisme et une certaine profondeur, elle nous évite une étude classique des

¹ DÄLLENBACH, *op.cit*, p.122.

² Dans ce roman le protagoniste est un écrivain algérien exilé en France il est appelé *l'auteur*, à cet égard, nous proposons de mettre en italique le nom du personnage pour ne pas le confondre avec l'auteur Malek Haddad et de mettre entre guillemets « *Je t'offrirai une gazelle* », roman écrit par le personnage *l'auteur* pour le distinguer de *Je t'offrirai une gazelle*, deuxième roman de Malek Haddad.

³ GIDE, André, *Les Faux- Monnayeurs*, Paris, Gallimard, 1949.

réurrences thématiques et répétitions linguistiques selon un schéma traditionnel qui s'appuie sur le simple recensement des similitudes, ce qui ne relèverait, à notre avis, d'aucune originalité¹, elle permet aussi d'examiner la récurrence sur le plan fictionnel, énonciatif et textuel, notre étude s'oriente alors vers la manière de cette récurrence plutôt que sur sa matière, ou bien les deux s'il y a nécessité.

Les mises en abyme relèvent aussi du ludisme, les jeux de miroir sont les plus affectionnés par les lecteurs, ces romans qui se bouclent sur soi font vaciller la lecture d'un texte qui ouvre à perte de vue les perspectives les plus vertigineuses de son labyrinthe.

Notre étude tentera donc d'apporter des réponses aux questions suivantes : Quels sont les enjeux d'une écriture de la récurrence ? Comment le roman réussit-il à intégrer en son centre un appareil autoréflexif qui le réfléchit, le complète et le disperse ? Quels sont les schémas narratifs mis en place par le mode d'auto-récurrence ? A quel degré, l'écriture de la récurrence chez Malek Haddad peut-elle être autoréflexive ? Quels sont les principaux vecteurs, réverbères responsables de la réflexion dans le roman ? La mise en abyme se réduit à un simple enchâssement, à une simple insertion qui fait du récit un récit spéculaire, ou recouvre-t-elle au contraire d'autres aspects du récit ? Dans ce sens, on peut aussi se demander si la littérature autoréflexive de Malek Haddad serait ce que Genette appelle une littérature de fiction ou de diction² ?

Pour répondre à ces questions nous proposons d'organiser notre étude en trois grandes parties, selon les trois réflexions élémentaires de Dällenbach : fictionnelle, énonciative et textuelle.

¹ La thématique, l'espace ou les personnages et même l'intertextualité chez Malek Haddad ont fait l'objet de nombreux travaux.

² « *Est littérature de fiction celle qui s'impose essentiellement par le caractère imaginaire de ses objets, littérature de diction celle qui s'impose essentiellement par ses caractéristiques formelles* », GENETTE, Gérard, *Fiction et diction*, Editions du Seuil, Paris, 1991, p. 31.

Dans la première partie, nous essayerons d'abord de voir les différentes approches et les usages les plus célèbres du procédé depuis son entrée en critique littéraire. Après avoir clairement défini le concept, nous tenterons d'examiner la spécularité de l'œuvre de Malek Haddad sur le plan fictionnel, nous serons amenés à analyser toutes les « enclaves », les enchâssements qui produisent un dédoublement du récit-cadre. Cette première forme de réflexion fonctionne comme un processus de représentation fictionnelle à l'intérieur du texte qui se présente comme une mosaïque de pièces et d'éléments les plus divers, la mise en abyme fictionnelle réussit à « dynamiter »¹ le récit qui s'éclate en bribes et se multiplie en micro-récits, qui ne sont pas juxtaposés dans une linéarité chronologique, mais dispersés çà et là, un peu partout, que le lecteur doit ramasser pour reconstituer le puzzle pour voir enfin l'image complète. Dans cette première partie, une réponse sera donc apportée à la question : Comment la fiction peut se dédoubler et se construire par une fiction ?

La deuxième partie de notre thèse examinera la deuxième forme de réflexions élémentaires : la mise en abyme énonciative. Le dispositif spéculaire a également la capacité de mettre systématiquement en scène les modes d'énonciation du texte ; les conditions de production et de réception sont alors au miroir. Cette mise en abyme réfléchit la manière dont le texte conçoit ses rapports à son auteur et à son lecteur.

Dans un premier chapitre, notre attention sera portée au dédoublement de l'auteur qui se met en relief par les quatre protagonistes des quatre romans qui incarnent des figures d'écrivain. Notre étude s'interrogera sur les multiples masques de l'auteur, à la suite de ses traces, elle tentera de découvrir ses avatars et ses substituts. Par ces figures autoriales, Malek Haddad transmet une image nette de lui-même, elles lui permettent d'une part de remplir le rôle

¹ Le terme est de Charles Bonn, *op.cit*, p.19.

de producteur et d'être le premier juge de son œuvre, d'autre part, elles lui procurent une sorte de satisfaction narcissique quant à l'image qu'il veut avoir de lui-même, c'est-à-dire de se voir écrivain et de s'inscrire dans son texte pour raconter et se raconter en tant que racontant.

Dans un second chapitre, la mise en abyme du lecteur a pour objet d'instaurer un système d'interactivité, la communication est établie avec un lecteur qui n'est plus récepteur passif, assis au chaud en attente de recevoir des messages clairs et prédéfinis, le lecteur en question, producteur aussi de sens, s'étonne de se retrouver dans le texte, d'être devenu lui-même, par ce miroir magique, une figure textuelle.

Dans la troisième partie de notre thèse, nous examinerons le troisième type de mise en abyme proposé par Dällenbach : la réflexion du code. Par l'investissement dans cette étude, nous serons également amenée à réfléchir sur le rapport de la mise en abyme textuelle avec d'autres notions, tel que la métafiction ou la métatextualité, qui reposent également sur l'autoréflexivité et l'autoréférence et agissent tous comme procédés de « dénudation de la fiction » par « *un discours sur la création de cette fiction* »¹, dans ce sens Linda Hutcheon affirme qu' « *une œuvre sait produire en elle-même un miroir qui met en scène ses propres principes narratifs.* »²

Ce dernier type de réflexion a pour objet d'exhiber l'artifice de la fiction et de dévoiler les principes de son fondement, les opérations qui ont conduit à son élaboration, le texte se montre comme en processus d'écriture, il devient un lieu d'art où s'expose sa création, où s'expose lui-même comme étant un résultat d'une production artistique. La réflexion métatextuelle met en cause l'illusion romanesque du roman traditionnel, elle fait primer le signifiant au

¹ SOUILLER, Didier, WLADIMIR, Troubetzkoy, *Littérature comparée*, Paris, PUF, 1997, p.267.

² HUTCHEON, Linda « Modes et formes de narcissisme littéraire », traduit de l'anglais par Jean-Pierre Richard, in *Poétique* n°29, Paris, Seuil, (février 1977), pp.90-106.

détriment du signifié, de la description romanesque traditionnelle et de la référentialité.

Enfin, le recours à ces procédés et à ces techniques qui font les critères majeurs d'une littérature « moderne » et « postmoderne », nous pousse à réfléchir à propos de l'esthétique à laquelle appartient l'œuvre de Malek Haddad.

Première partie

La récurrence autarcique dans la fiction

« Plus je sonde l'abyme, hélas! Plus je m'y perds.»

Alphonse de Lamartine, *Méditations poétiques*.

Préambule :

Dans cette première partie, l'objectif de notre étude sera porté sur la part d'autotextualité fictionnelle présente dans l'œuvre romanesque de Malek Haddad.

Le récit de fiction par le mécanisme de réflexivité et le mouvement de régression et de retour en arrière devient un récit spéculaire qui, comme son nom l'indique, réfléchit sa propre image, par l'effet miroir, il donne au lecteur le sentiment d'un « déjà –dit », d'un « déjà –lu » et d'un « déjà-vu ». Il est défini comme :

« Un énoncé sui generis dont la condition d'émergence est fixée par deux déterminations minimales : 1° sa capacité réflexive qui lui 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-signification permettant à l'histoire narrée de se prendre analogiquement pour thème ; 2° son caractère diégétique ou métadiégétique »¹.

En littérature, l'œuvre dans l'œuvre peut revêtir diverses formes. Ce qui, dans l'œuvre réfléchit la fiction elle-même peut être², selon Dällenbach³, une « lettre » (p.77, n. 3), un « manuscrit » (p. 92), un « livre » (p. 92), un « roman » (p. 86), un « conte » (pp. 80-81 et p. 97), une « nouvelle » (p.77, n.1 et p. 96), une « légende » (p. 97), un « mythe » (pp. 80-81), une « chanson » (p. 84), un « refrain » (p. 94, n. 3), un « oratorio » (p. 88), une « représentation

¹ DÄLLENBACH, Lucien « *Intertexte et autotexte* », *op.cit*, pp.283-284.

² Voir l'article de LIMOGES, Jean-Marc, « *La Mise en abyme imagée* », *Textimage* n°4, *L'image dans le récit*, 2012, p. 3, n.2. Consulté le 15-01-2014 sur le site http://revue-textimage.com/06_image_récit/limoges.

³ DÄLLENBACH, *Le récit spéculaire*, *op.cit*.

théâtrale » (p. 77, n. 3, p. 94, n. 2 et pp. 97-98), voire une « *prophétie* » (p. 84) ou un « *présage* » (p. 84) ou encore une « *tapisserie* » (p. 86) ou un « *tableau* » (p. 88 et p. 94, n. 3), bref, une « *œuvre d'art* » (p. 95), que celle-ci soit « *peinture, pièce de théâtre, morceau de musique, roman, conte, nouvelle* »¹.

Cependant, il est nécessaire de signaler que tout récit second n'est forcément pas mise en abyme, celle-ci ne se résume pas au simple enchâssement ou emboîtement des récits, il faudra donc faire la distinction entre un récit enchâssé et une mise en abyme que l'on confond souvent.

Le premier se réduit à sa simple structure d'emboîtement, « *les récits seconds ne sont rattachés à l'intrigue principale que par leur insertion* »² souligne May Farouk dans son *Etude des enjeux réflexifs dans l'œuvre de Tahar Ben Jelloun*, parmi de nombreux exemples cités par Dällenbach, on peut noter *Le Décaméron* de Boccace, *L'Heptaméron* de Marguerite de Navarre, *Le Manuscrit trouvé à Saragosse* de Jean Potocki et les fameuses *Les Mille et une Nuits*.

Le second procédé, celui qui nous intéresse, dépasse cette simple structure d'emboîtement pour entretenir un rapport de similitude et de connivence avec le récit-cadre dont il est enchâssé. La mise en abyme fictionnelle qui fait l'objet de cette première partie semble la forme la plus simple et la plus fréquente chez de nombreux écrivains.

¹ DÄLLENBACH, *op.cit*, p.95.

² FAROUK, May, *Etude des enjeux réflexifs dans l'œuvre de Tahar Ben Jelloun*, Paris, L'Harmattan, 2008, p.7.

Chapitre I

Itinéraire critique de la notion

I- La mise en abyme selon André Gide :

1- Heuristique du concept :

Le terme « abyme » est défini en 1883 par Amédée de Forcas dans son ouvrage *Le blason, dictionnaire, et remarques* comme suit :

*« Abîme- C'est le cœur de l'écu¹. On dit qu'une figure est en abîme quand elle est avec d'autres figures au milieu de l'écu mais, sans toucher aucune de ces figures ».*²

En 1891 précisément, André Gide, considéré comme le véritable initiateur de la notion, s'approprie le terme héraldique en le transposant à la littérature. Dans la page de son *Journal*, André Gide livre à la communauté littéraire les grands traits du nouveau concept. Reprenant le texte, où il en était question pour la première fois :

« J'aime assez qu'en une œuvre d'art on retrouve ainsi transposé, à l'échelle des personnages, le sujet même de cette œuvre. Rien ne l'éclaire mieux et n'établit plus sûrement toutes les propositions de l'ensemble. Ainsi, dans tels tableaux de Memling ou de Quentin Metsys, un petit miroir convexe et sombre reflète, à son tour, l'intérieur de la pièce où se joue la scène peinte. Ainsi, dans le tableau des Ménines de Velasquez (mais un peu différemment).

*Enfin, en littérature, dans Hamlet, la scène de la comédie ; et ailleurs dans bien d'autres pièces. Dans Wilhelm Meister, les scènes de marionnettes ou de fêtes au château. Dans la chute de la maison Usher, la lecture que l'on fait à Rodrick, etc. Aucun de ces exemples n'est absolument juste. Ce qui le serait beaucoup plus, ce qui dirait mieux ce que j'ai voulu dans mes Cahiers, dans mon Narcisse et dans la Tentative, c'est la comparaison avec ce procédé du blason qui consiste, dans le premier, à en mettre un second « en abyme ».*³

¹ Voir dans nos annexes l'illustration de l'écu qui est le support physique du blason.

² FORCAS (de), André, *Le blason, dictionnaires et remarques*, Grenoble, 1883, p.6.

³ GIDE, André, *Journal, 1889-1939*, Paris, Gallimard, « Pléiade », 1948, p.41.

Nous pouvons dégager de cette citation ce qui suit : D'abord, le procédé de mise en abyme n'est absolument pas propre à la seule littérature. A travers les exemples cités par Gide et ceux encore cités par Lucien Dällenbach, nous constatons que la mise en abyme appartient à différents domaines artistiques¹.

Par la suite, nous saisissons à travers la fameuse « charte »² de Gide ce mouvement de retour de l'œuvre sur elle-même. Sa propriété essentielle consiste à faire saillir la structure formelle de l'œuvre.

Dällenbach s'arrête sur sa dénomination qui appelle quelques remarques : « *le mot abyme est ici un terminus technicus. On évitera donc de spéculer sur ses riches pouvoirs associatifs et de l'infléchir d'emblée dans un sens métaphysique.* »³

Ce qui est à considérer est que l'abîme fait allusion d'abord au gouffre très profond, on se retrouve alors devant les notions de profondeur, d'infini, de vertige et de chute. Est-il nécessaire ici, d'évoquer l'abîme tel que nous le retrouvons chez Malek Haddad ? Nous restons à présent discrète afin de ne pas brûler les étapes de notre recherche.

« Abîme » ou « abyme » ? Selon Littré l'un ou l'autre s'écrit -ou s'écrivent- sans qu'un changement de sens intervienne. Dällenbach préfère conserver l'orthographe d'André Gide.

Pour élucider ce procédé du blason, Dällenbach revient sur cette page du *Journal*. L'ambiguïté à première vue se dégage de « *l'ainsi* » de la première

¹ Sur la mise en abyme en dehors du récit littéraire nous prenons quelques exemples cités par DÄLLENBACH : J.Voigt, *Das Spiel im Spiel, Versuch einer Formbestimmung an Beispielen aus dem deutschen*, 1955-M.J.Lefebvre, « La mise en abyme mallarméenne et la preuve par X », *Synthèses* n°258-259- V. Anker et L. DÄLLENBACH, « La réflexion spéculaire dans la peinture et la littérature récentes », *Art international*, vol. XIX/ 2, février 1975, p.28-32 et 45-48.

² Terme que nous empruntons à DÄLLENBACH, qui désigne le texte d'André Gide, comme le texte fondamental qui a permis la création de la notion de mise en abyme.

³ DÄLLENBACH, *Le récit spéculaire, op.cit.*, p.17.

phrase qui selon lui renvoie à *La Tentative amoureuse*¹ invoquée, à la fin du texte, comme exemple de mise en abyme. La conclusion qu'il en tire est que « *notre texte a une structure cyclique ; il part implicitement de la mise en abyme pour y aboutir explicitement.* »²

De plus, comme nous pouvons le remarquer, cet « *ainsi* » est cité trois fois précédant l'adverbe « *enfin* » qui est censé prolonger la logique des éléments cités, cependant la fin du texte vient mettre en cause tous ces exemples qui perdent leur caractère d'illustration et d'exactitude :

« À partir de *La Tentative amoureuse* qui sert de référence indiscutable, la démonstration glisse d'adverbe en adverbe (*ainsi...ainsi...ainsi...enfin*) et tisse entre les divers exemples allégués des rapports de substitution analogique, jusqu'à ce qu'au terme du dérapage, ceux-ci se trouvent inopinément relativisés par la phrase : « *aucun de ces exemples n'est absolument juste* » ».³

Pour dissiper cette ambiguïté, Dällenbach se rapporte aux exemples picturaux et littéraires cités dans le texte de la « *charte* ».

2-Exemples Picturaux et littéraires :

A travers les exemples picturaux cités par Gide, nous découvrons que tous les tableaux, soit de Memling, de Quentin Metzus ou de Valesquez, nous laissent voir à travers un miroir, l'intérieur de la pièce, ainsi que des personnages qui ne se tiennent pas « en avant ».

Nous nous sommes penchée sur ces tableaux⁴ pour vérifier le degré de certitude et d'exactitude de cette approche, pour confirmer et vérifier les

¹ GIDE, *La Tentative amoureuse*, in le *Retour de l'enfant prodigue, précédé de cinq autres traités*, Paris, Gallimard, 1967.

² DÄLLENBACH, *op.cit.*, p.19.

³ *Ibid.*

⁴ Ils figurent dans nos annexes.

hypothèses que nous avons émises dès le début de notre recherche et pour voir cette autre face concrète et matérielle de la notion de mise en abyme, qui a entraîné maintes confusions. L'essentiel est que cette recherche n'était pas en vain, d'abord parce qu'il nous était quasi impossible de saisir la notion sans balayer les confusions qui l'entouraient, ensuite parce que nous avons pu en tirer des conclusions personnelles qui n'étaient pas fournies par Dällenbach où même fournies, elles étaient difficiles à concevoir vu le nombre excessif des exemples auxquels recourt Dällenbach pour analyser le texte de la « charte ».

Le tableau de Hans Memeling, *Diptyque de Maarten Van Nieuwenhove* (1487) représente une œuvre composée de deux panneaux. Le panneau de droite représente Maarten Van Nieuwenhove à genoux, les mains jointes priant devant une bible ouverte. Le panneau de gauche représente la Vierge à l'Enfant. Avec sa main droite, la Vierge tient l'Enfant Jésus.

Les deux personnages sont assis dans la même pièce, la décoration est typique, le sol, le tapis, le livre de prière, les fenêtres et d'autres symboles sont tous présents dans les deux panneaux. Dans le panneau de la Vierge, derrière elle, on peut voir un miroir convexe qui nous renvoie une image des deux personnages côte à côte.

A ce moment là, nous avons pu, dans une première démarche, dégager les premières caractéristiques du « miroir » qui est libéré de sa propre fidèle-image. Bien que les deux personnages du diptyque n'aient pas été dans la même pièce, le peintre a voulu les unir par ce « *miroir-piège* »¹.

Poursuivons notre exploration de la « charte » qui s'avère de plus en plus intéressante.

Dans le tableau de Quentin Matzys, *Le Prêteur et sa femme* (1514), on y voit le miroir convexe, posé au milieu de la table, il reflète dans l'espace situé

¹ DÄLLENBACH, *op.cit*, p.20.

devant et à gauche du cadre, le client du Prêteur ou le peintre lui-même selon Dällenbach : « *en retrait, un personnage coiffé de rouge et tenant un papier à la main (le peintre lui-même ou , plus vraisemblablement, le client de l'usurier) ainsi qu'une fenêtre dont le traitement en perspective trahit l'influence des Italiens. Innovation décisive : la position oblique du miroir.* »¹

Le troisième tableau que nous retrouvons dans la page de Gide est celui de Diego Velasquez, *Les ménines* (1656). Le peintre est représenté à gauche du tableau, en train de peindre le portrait du Roi et de la Reine, dont le reflet est visible dans le miroir au fond de la pièce. Le miroir ici n'est pas arrondi mais plutôt un miroir-plan ce qui explique cette mention de Gide entre parenthèses « *(mais un peu différemment)* ».

Pour pousser à l'extrême, l'ambiguïté qui se dégage du texte de Gide, Dällenbach fait appel à un peintre qui ne figure pas dans la « *charte* ». Il s'agit du grand Jan Van Eyck, considéré comme l'initiateur et le « Maître » du dédoublement dans la peinture flamande. Dans son prestigieux tableau *Les Epoux Arnolfini* (1434)², on voit pour la première fois ce miroir convexe, au centre du tableau, reflétant les époux et Van Eyck pendant qu'il les peignait, ainsi que les personnages qui se tiennent sur le seuil de la pièce et que les seuls mariés peuvent avoir devant les yeux. L'invisible est rendu visible et « *le miroir-piège redoublé par la grande signature gothique équivaut ici au sacrement qui authentifie, consacre et mémorise à jamais l'événement d'une union* ». ³

Donc, nous pouvons constater que tous les peintres cités par André Gide s'inspiraient de Van Eyck, d'abord parce qu'il les précédait de presque un siècle et que d'ailleurs, certains d'entre eux étaient ses disciples. Cette inspiration se manifeste par cette « union » qu'on voit dans le *Diptyque de*

¹ DÄLLENBACH, *op.cit.*, p. 21.

² Voir nos annexes.

³ *Ibid.*, p.20.

Maarten Van Nieuwenhove et dans *Les Epoux Arnolfini* et dans l'image du peintre—sujet également présent dans *Le Prêteur et sa femme* et *Les ménines*.

Puisque Eyck est considéré comme un pionnier dans ce domaine, pourquoi Gide a omis de le citer en premier lieu dans la page de son *Journal* ? Il s'avère que cette page n'est guère innocente. Dällenbach nous fait savoir :

« *Pareils exemples d'utilisation du miroir convexe sont rares en peinture et cette rareté permet d'identifier de manière point trop conjecturale les œuvres que Gide invoque sans les nommer.* »¹

A travers cette exploration, Lucien Dällenbach nous explique la raison qui a incité Gide à ne point retenir ces exemples en affirmant « *aucun de ces exemples n'est absolument juste* », parce que la mise en abyme telle qu'elle apparaît dans ces tableaux serait une simple reproduction fidèle du sujet-même de l'œuvre, qu'est ici le peintre. Si on transpose cette vision à la littérature, la mise en abyme ne serait qu'un procédé permettant à l'auteur de témoigner de sa propre présence donc, une autobiographie ou autofiction pour mieux dire. Or, la mise en abyme, par le miroir « piège » est censée nous informer sur ce qui n'apparaît pas dans la pièce et donc dans le texte, dans ce sens, l'exemple des *Epoux Arnolfini* paraît très satisfaisant dans la mesure où le miroir reflète non pas fidèlement l'image des deux époux qui ne s'y tiennent plus la main, ce qui indique une séparation et il ne renvoie non plus l'image du chien pourtant présent dans la pièce ce qui est le signe d'une future trahison. Ainsi la mise en abyme a le pouvoir de réfléchir des faits passés mais aussi nous dévoiler le futur.

De notre part, nous pouvons dire que, ce qui est commun à la peinture et à littérature est ce miroir qui a pour fonction de révéler ce qui est caché, « *Parmi les fonctions qui lui incombent, il en est deux qui se désignent immédiatement*

¹ DÄLLENBACH, *op.cit.*, p. 20.

à l'attention : les fonctions de centrage et d'espionnage »¹ , il nous livre ce que l'on ne peut saisir, ce qui serait exclu de notre champ de vision. En littérature cela correspond au « non-dit », au « dit-autrement » ou au « *caché-révé* »² du texte.

Des exemples littéraires qui sont assez nombreux chez Gide comme chez Dällenbach, nous nous contenterons de citer le plus fameux de toutes les duplications intérieures de l'histoire de la littérature, celui de William Shakespeare, *La Tragique Histoire d'Hamlet, prince de Danemark*³ exactement à l'acte III, scène II. On assiste à « *la pièce dans la pièce* » où Hamlet choisit pour les comédiens de la cour, une pièce qui raconte l'histoire d'un inceste, d'un meurtre à Vienne et d'une prise de pouvoir, doublant ainsi le crime du roi Claudius (oncle d'Hamlet) qui se retire de la pièce à l'instant du meurtre, avec son épouse (mère d'Hamlet). La pièce fut interrompue par le Conseiller du roi, ce qui donne à Hamlet la preuve du crime commis contre son père par Claudius qui épousera, suite à la mort de son frère, sa veuve (ce qui était considéré à l'époque comme un inceste). Hamlet certain de la trahison de son oncle et sa mère, décide de passer à l'action pour venger son père. Ainsi Hamlet assigne au théâtre la fonction permanente « *d'offrir à la vie un miroir* ».⁴

Selon Gide, cette pièce, qui s'intitule « *Le Meurtre de Gonzague* », nous fait connaître le récit du meurtre du père, tel que son spectre l'a raconté à Hamlet et ne reflète donc pas les atermoiements du héros, qui est le véritable sujet de la pièce. Sa fonction est donc d'actualiser les événements antérieurs au début du drame. Pourquoi alors cet exemple est rejeté par Gide ?

¹ DÄLLENBACH, *op.cit.*,p.46.

² *Ibid.*, p.100.

³ *Œuvres complètes de Shakespeare*, Paris, Pagnerre, 1865. Traduction par François-Victor Hugo.

⁴ Trad. GIDE, André, « Pléiade », cité par DÄLLENBACH, *op.cit.*p.22.

Alors, pour dévoiler l'énigme de cette curieuse citation de Gide, Lucien Dällenbach revient sur le contexte qui fait apparaître le passage¹ :

« J'ai voulu indiquer, dans cette Tentative amoureuse, l'influence du livre sur celui qui l'écrit, et pendant cette écriture même. Car en sortant de nous, il nous change, il modifie la marche de notre vie[...] » « Nos actions agissent sur nous autant que nous agissons sur elles », dit George Eliot.

Donc j'étais triste parce qu'un rêve d'irréalisable joie me tourmente. Je la raconte, et cette joie, l'enlevant au rêve, je la fais mienne mon rêve en est désenchanté ; j'en suis joyeux.

Nulle action sur une chose, sans rétroaction de cette chose sur le sujet agissant. C'est cette réciprocité que j'ai voulu indiquer ; non plus dans les rapports avec les autres, mais avec soi-même. Le sujet agissant, c'est soi ; la chose rétroagissante, c'est un sujet qu'on imagine. C'est donc une méthode d'action sur soi-même, indirecte, que j'ai donnée là ; et c'est tout simplement un conte.

Luc et Rachel aussi veulent réaliser leur désir ; mais, tandis que, écrivant le mien, je le réalisais d'une manière idéale, eux, rêvant à ce parc, dont ils ne voyaient que les grilles, veulent y pénétrer matériellement ; ils n'en éprouvent aucune joie. J'aime assez qu'en une œuvre d'art, on retrouve ainsi transposé [...] procédé du blason qui consiste, dans le premier, à en mettre un second « en abyme ».

Cette rétroaction du sujet sur lui-même m'a toujours tenté. C'est le roman psychologique typique. Un homme en colère raconte une histoire ; voilà le sujet d'un livre. Un homme racontant une histoire ne suffit pas ; il faut que ce soit un homme en colère, et qu'il y ait un constant rapport entre la colère de cet homme et l'histoire racontée »²

Selon Gide, le phénomène de la mise en abyme a pour fonction de mettre en évidence la construction mutuelle de l'écrivain et de l'écrit.

De notre part, pour comprendre ces propos, nous revenons sur *La Tentative amoureuse*, qui nous offre une illustration convenable de cette activité dite au « deuxième degré ». L'auteur, tourmenté par un rêve de bonheur, charge le narrateur, avec lequel il s'identifie, de raconter à une dame (fictive) l'histoire des heureuses amours de Luc et Rachel. Des le début du

¹ Certes un peu long, ce passage est indispensable pour décrypter ces notions importantes de « sujet » et de « rétroaction ».

² GIDE, *Journal*, p.40.

texte, des rapports de similarité et de connivence s'instaurent entre les deux couples. Rachel correspond à l'Auditrice et Luc prolonge si parfaitement le narrateur. De ce fait, on comprend que Gide transpose sa propre situation d'insatisfaction et de malaise à ce conteur -imaginaire- qui transpose de sa part la sienne aux personnages fictifs. D'une autre part ce sont ces deux personnages qui ont agi sur le narrateur, qui a dépassé son ennui et son malheur pour se retourner vers les grandes tâches qui l'attendaient :

« Madame, c'est à vous que je conterai cette histoire. Vous savez que nos tristes amours se sont égarées dans la lande ». (p.44).

«Je suis heureux ; je vis ; j'ai de hautes pensées. J'ai fini de vous raconter cette histoire qui m'ennuie ; de grandes tâches maintenant nous appellent » (p.58).¹

Ce récit dit « au deuxième degré » a encore agi sur l'auteur (Gide) qui s'affirme « joyeux ».

A ce stade, nous pouvons apprécier la dimension que donne André Gide à la mise en abyme : le récit enchâssé par le mécanisme de « *rétroaction* » agit sur le narrateur et/ ou l'auteur et non le contraire. Le personnage fait subir au narrateur / auteur les effets de sa propre narration, et c'est pour cette raison que Gide rejette l'exemple de la pièce d'Hamlet qui, selon lui, faisait allusion au passé et n'agissait donc pas sur l'avenir. C'est grâce à la circulation entre les niveaux narratifs que la « *rétroaction* » peut se produire et c'est la condition de la mise en abyme selon Gide. Cependant Dällenbach s'éloigne de cette interprétation de la pièce, en l'assimilant à l'inadéquat miroir des peintres, il note en bas de page qu'elle ne reflète pas seulement le passé

¹ *La Tentative amoureuse, op.cit, p.44. Cité par DÄLLENBACH, op.cit, p.29.*

antérieur du drame mais aussi l'avenir de celui-ci du fait que, dans la pièce, l'auteur du crime soit le neveu du roi et non pas son frère¹.

D'autre part, la complexité, devant laquelle nous étions, de la « *charte* » se simplifie grâce aux éclaircissements fournis par Dällenbach sur cette notion du « *sujet-même* » de l'œuvre qu'invoque Gide dans sa page circulaire. Gide a en quelque sorte, réfuté les exemples picturaux et littéraires cités parce qu'il ne désignait pas par le « *sujet-même* », le producteur -peintre ou auteur- de l'œuvre mais plutôt le produit (l'objet) de leur imagination qui devient cette chose « *rétroagissante* » sur son producteur-créateur. De ce fait, « *le récit second, chez Gide, réfléchit le récit premier dans la mesure où il est nécessaire, pour que la rétroaction se produise, qu'il ait analogie entre la situation du personnage et celle du narrateur ou - pour dire la même chose autrement- entre le contenu thématique du récit-cadre et celui du récit enchâssé.* »²

Dällenbach mentionne que ce que l'on comprend, moins bien, dans ces conditions, c'est que Gide en soit venu à privilégier une métaphore qui ne s'appliquerait qu'à ses propres exemples. La mise en abyme selon André Gide ne possède pas « *l'aptitude à désigner toute à la fois le dédoublement d'un narrateur, d'une histoire et de la dialectique qui s'instaure entre eux.* »³

Dällenbach ne retient de Gide que cette « *conviction première –à savoir que le terme de mise en abyme, à son apparition, désigne, de manière univoque, ce que certains auteurs appellent « l'œuvre dans l'œuvre » ou la «*

¹ «Le fait que le meurtrier y soit le neveu du roi-et non pas son frère, comme l'était Claudius-en est un indice qui conforte l'interprétation psychanalytique classique de cette scène, car il paraît opportun ici d'identifier la « pièce dans la pièce » au « rêve dans le rêve ». Nul doute en effet que le commentaire de Hamlet en cours de représentation « Mais voici Lucianus, le neveu du roi » ne trahisse son désir secret et ne constitue une menace directe à l'adresse de Claudius. Mais outre que GIDE ne devait guère conserver le souvenir de telles minuties », DÄLLENBACH, *op.cit.*p.23.

² *Ibid.*, p.30.

³ DÄLLENBACH, *op.cit.*, p.30.

duplication intérieure »¹. Dans sa première tentative d'approcher une structure nouvelle, il en tire une définition provisoire : « *est mise en abyme toute enclave entretenant une relation de similitude avec l'œuvre qui la contient.* »² Mais loin d'en être restée à cette définition étroite, la notion subit progressivement une sorte d'extension « *en désignant volontiers toute modalité autoréflexive d'un texte* »³.

II- La réflexivité selon Raymond Roussel et Jean Ricardou :

1-Le « procédé » de Raymond Roussel :

L'œuvre de Roussel n'a cessé de susciter la curiosité du milieu littéraire et les interprétations les plus nuancées. La construction en abyme, les figures insistantes de la répétition et les jeux de dédoublement et de miroir ont fait de son œuvre une figure marquante de la modernité.

Pour Roussel, la mise en abyme est un concept « *parent de la rime* »⁴. La réflexivité se manifeste par ce qu'il appelle « *le procédé* » qui désigne la technique mise au point dans ses « *textes-genèse* » et expliquée dans *Comment j'ai écrit certains de mes livres* ; l'exemple canonique étant le conte « *Parmi les Noirs* »⁵, duquel Dällenbach tient l'essentiel pour saisir ce qui fait l'originalité de Roussel.

Dans ce conte, l'incipit : « *Les lettres du blanc sur les bandes du vieux billard* » se retrouve à la dernière ligne, répété mais légèrement modifié, chaque mot étant doté d'un autre sens : « *Les lettres du blanc sur les bandes*

¹ DÄLLENBACH, *op.cit.*, p.31.

² *Ibid.*, p.18.

³ DÄLLENBACH, "L'œuvre littéraire et ses mises en abyme", *L'Atlas littéraire*, p.31.

⁴ DÄLLENBACH, *Le récit spéculaire, op.cit.*, p.231

⁵ ROUSSEL, Raymond, *Parmi les Noirs*, in *Comment j'ai écrit certains de mes livres*, Paris, Pauvret, 1963, p.163-170.

du vieux pillard ». Ainsi nous pouvons comprendre par : « *Les lettres* » (signes graphiques / missives) - « *blanc* » (morceau de craie blanche / homme blanc) - « *bandes* » (bordures / hordes : troupe de personnes violentes)- « *vieux* » (usé / homme âgé), Dällenbach explique :

« *Roussel exhibe ici le procédé de deux manières au moins : faisant en sorte que les deux rimes ouvrent et ferment le récit, il les propose comme « l'alpha et l'oméga du texte » (p.100) ».*¹

A cette analyse, Dällenbach explique qu'en se faisant écho, les rimes symétriques déterminent une composition « en miroir » qui soumet le texte à leurs injonctions et le conduit à rimer avec lui-même². Ce procédé se développe sur deux niveaux :

Au niveau des signifiants qui selon Caroline Rioux correspondent à « *l'infiniment petit* », c'est-à-dire tout ce qui concerne la phrase, les mots, les lettres qui riment, en quelque sorte, entre eux. Ce qui explique le recours de Roussel à l'extension sémantique, à l'homophonie et aux anagrammes³.

Au niveau des signifiés ou « *l'infiniment grand* »⁴, c'est-à-dire tout ce qui concerne le sens, la thématique et le récit dans son ensemble. De ce fait, la fiction d'un récit « *consiste à narrativiser le procédé qui l'institue* »⁵ en se composant des éléments proches de ceux qu'elle a pour mission d'unir. Ainsi elle désigne en l'écriture son processus de production :

« *Par ce renchérissement thématique, la trame entremise tend, selon un entrecroisement complexe, à se composer avec des éléments proches de ceux qu'elle a pour mission d'unir comme ses*

¹ DÄLLENBACH, *op.cit.*p.231.

² *Ibid.*

³ RIOUX, Caroline, *Etude de la mise en abyme dans le roman Le Voyeur d'Alain Robbe-Grillet*, mémoire de maîtrise en études littéraires, université du Québec à Chicoutimi, avril 2002, p.25.

⁴ RIOUX, Caroline, *op.cit.*, p.26.

⁵ DÄLLENBACH, *op.cit.*, p.231.

bords. Chargée d'assembler ce qui se ressemble, elle finit par ressembler à ce qu'elle assemble. Ainsi se fait-elle en montrant ce qu'elle fait (p.102) »¹.

Voilà, très brièvement, ce qui pourrait résumer la réflexivité chez Raymond Roussel. Cependant, ce que reproche Dällenbach à la conception rousseliennne de la réflexivité, c'est d'avoir toujours au centre du procédé même, ce perpétuel jeu d'accommodation, auquel est contraint son lecteur devant le vertige des manies, des phobies et des jeux de mots de Roussel.

De notre part, nous notons que la réflexion de Roussel (qui rejoint celle d'André Gide) ne s'applique qu'à ses propres textes, rendant ainsi le procédé de « mise en abyme » inefficace et inopérant dans d'autres situations non-conformes à celles des deux auteurs.

2- La mise en abyme selon Jean Ricardou :

La mise en abyme connaît un nouvel essor avec l'émergence du Nouveau Roman, elle apparaît comme l'un de ses traits les plus distinctifs.

Référence incontournable, Jean Ricardou est considéré comme le véritable pionnier de la mise en abyme du point de vue de son exploitation dans la critique littéraire, bien avant que Dällenbach ne fasse mûrir les esquisses théoriques de la notion pour faire du procédé un véritable dispositif spéculaire opératoire tant au niveau de la fiction qu'aux niveaux énonciatif et textuel.

C'est particulièrement dans ses ouvrages, *Problèmes du nouveau roman*² et *Le Nouveau Roman*³, qu'il va essayer, à l'aide de plusieurs exemples, de saisir l'envergure de la portée narrative du procédé.

¹ DÄLLENBACH, *op.cit.*, p.231.

² *Problèmes du nouveau roman*, Paris, Seuil, 1967.

³ *Le Nouveau Roman*, Paris, Seuil, 1973.

Ricardou prolongeant, dans un premiers temps, la réflexion gidienne, tente d'élargir le champ du concept pour l'adapter à l'évolution du Nouveau Roman. Ouvrant un jeu de mots entre « *abîme* » et « *abymé* », il met en avant sa propre description qu'il intitule « *le récit abymé* » dans *Le Nouveau Roman*.

La définition qu'il donne de la mise en abyme semble déjà déceler les prémices de la typologie proposée par Dällenbach. Il tente de situer textuellement l'ampleur narrative du procédé et ce, en « *démontrant comment la mise en abyme constitue à tous points de vue, le paramètre d'une écriture bien charpentée* »¹, elle apparaît d'abord comme un « *résumé* » de l'œuvre ou de l'histoire qui la contient :

« Puisque l'histoire, dans ses linéaments essentiels, est connue avant que la plume n'attaque le papier, n'est-il pas tentant d'injecter en un quelconque point de son cours, certain passage qui en offrirait une sorte de résumé ? C'est par elle-même que l'histoire serait "contestée".

*[...] Si je considère la mise en abyme dans sa plus ample généralité, je constate qu'une nécessité régit ses dimensions : jamais, semble-t-il, la micro-histoire ne doit être plus longue que l'histoire qu'elle reflète, sous peine de devenir l'histoire reflétée. C'est dire que l'histoire contenue ne peut évoquer l'histoire contenante que sous l'espèce d'un résumé».*²

C'est autour du terme de « *contestation* » que va s'articuler la particularité des nouveaux romanciers pour qui, la mise en abyme est plus une exigence qu'un mode de réflexion. Cette notion de « *contestation* », Ricardou va la transposer à la littérature puisque, toujours selon lui, la micro-histoire conteste la macro-histoire (à savoir le récit-même) par le biais de la mise en abyme. «*Cette contestation du récit, la mise en abyme l'opère doublement, en ce*

¹ FAROUK, May, *op.cit*, p.16.

² RICARDOU, *Problèmes du nouveau roman*, *op.cit*, pp.172-189.

qu'elle est révélatrice, en ce qu'elle est antithétique »¹. Ceci dit, la mise en abyme, selon Ricardou possède deux fonctions principales : l'une *révélatrice* et l'autre *antithétique*.

La mise en abyme *révélatrice* possède trois prédicats de base : la *répétition*, la *condensation* et l'*anticipation*² :

« Répétition : toute mise en abyme multiple ce qu'elle imite ou, si l'on préfère, le souligne en le redisant.

Condensation : mais elle le redit autrement ; le plus souvent, elle met en jeu des évènements plus simples, plus brefs[...].

*Anticipation : en outre, il arrive souvent que les micro-évènements que la mise en abyme recèle précèdent les macro-évènements correspondants ; en ce cas, la révélation risque d'être si active que tout le récit peut en être court-circuité.»*³.

La mise en abyme en répétant l'œuvre première, révèle son mode de fonctionnement et met à jour sa structure : le récit prend conscience de lui-même et dissipe sa propre illusion référentielle.

C'est dans cette perspective, que l'on retrouve la conception de Gide qui tenait avant tout à démontrer l'action qu'exerce le micro-récit sur le macro-récit, cette action qu'il désignait par « *rétroaction* » et qui permet la réciprocité qu'il voulait indiquer. Ricardou confirme notre hypothèse en écrivant:

« Il faudrait (alors), remplacer l'idée d'un micro-récit comme mise en abyme d'un macro-récit par l'hypothèse d'une macro-histoire comme mise en périphérie d'un micro-récit. Une mise en périphérie

¹ RICARDOU, *Le Nouveau Roman*, op.cit, p.50.

² Cité par Farouk May, op.cit, p.18.

³ *Le Nouveau Roman*, op.cit, p.50.

qui permettrait au microcosme déduit d'agir à son tour sur le macrocosme ». ¹

La mise en abyme est également *antithétique*, dans la condition de briser l'unité du récit en dédoublant son action « *en la soumettant à la relance infinie de scissions toujours nouvelles* »², ou au contraire, en regroupant les récits fragmentaires sous son aile métaphorique : « *l'unité, elle (la mise en abyme) la divise, la dispersion, elle l'unit* »³. C'est de cette manière que le Nouveau Roman rompt avec le récit traditionnel.

Par la suite, le concept de mise en abyme selon Ricardou s'éloigne de la réflexion gidienne pour s'approcher de la position rousseliennne. L'extension du sens de mise en abyme, selon la conception ricardolienne, s'apparente peu à peu aux similarités textuelles qui soulignent la structure du récit. Cette extension est due à l'évolution du Nouveau Roman qui a tendance à se constituer comme un objet formel en constante structuration.

Ceci dit, la mise en abyme traditionnelle ne peut répondre au mouvement d'un récit dynamique⁴, elle se dissout dans le texte, perdant ainsi son statut d'enclave pour se prêter à des jeux de miroitement incessants.

La mise en abyme, telle que Ricardou ou Roussel la conçoivent, œuvre non seulement dans « *l'infiniment petit* » (au niveau des phrases, des mots, des lettres) mais aussi dans « *l'infiniment grand* » (le récit devenant réflexif dans son entier).

Dällenbach prend une distance avec les définitions un peu larges et laxistes de Ricardou qui pourraient faire tomber le concept gidien dans l'imprécision. Ce qu'il reproche aussi à la conception ricardolienne, c'est ce refus devant

¹ *Le Nouveau Roman, op.cit.*, pp. 54-55.

² *Ibid.*, p. 73.

³ *Ibid.*, p. 75.

⁴ Nous verrons plus loin comment la pratique de la mise en abyme a évolué chez les nouveaux romanciers des années 50 à 70.

l'appartenance de la mise en abyme à la « *mimesis* » et de « *tenter l'impossible pour la libérer du joug de la représentation alors que c'est autour des notions de reproduction (mimesis) et de production que se joue le débat* »¹. Enfin, les travaux de Ricardou représentent un passage obligatoire dans toute étude sur la mise en abyme.

III- La typologie de Lucien Dällenbach :

La mise en abyme, étant la technique narrative favorite des nouveaux romanciers, a connu un tel essor qu'elle a réussi en quelques années à envahir le champ de la critique littéraire. Exploitée massivement par les nouveaux romanciers, l'autoréflexivité omniprésente leur permet de passer du dédoublement fictionnel à la spécularisation du code et du texte, pour répondre aux objectifs qu'ils se sont fixés. Critiques comme écrivains se sont passionnés pour cette notion, cherchant à la redéfinir, à ressaisir ses différentes catégories et stratégies narratives, elle connaît alors un épanouissement sans précédent.

Cependant, « *au fur et à mesure de sa vulgarisation et des diverses acceptions qu'on lui a données, elle a perdu son sens précis pour devenir un concept « passe-partout » de la critique littéraire* »². Janet Paterson avertit alors le lecteur qui doit se méfier de croire que toute enclave ou tout enchâssement sont d'ordre spéculaire, ainsi la mise en abyme risque de perdre l'exactitude de son caractère autoréflexif qui lui vaut un intérêt particulier, le lecteur doit rester lucide et se mettre en garde de voir ce phénomène un « peu

¹ RIOUX, Caroline, *op.cit*, p.27.

² BAL, Mieke, « Mise en abyme et iconicité ». In: *Littérature*, n°29, 1978. pp. 116-128, <http://www.persee.fr/doc/litt>. Consulté le 09-02-2014.

partout »¹, qui pourrait aussi devenir selon l'expression de Bruce Morrisette «une idée un peu tarte à la crème»².

Dällenbach réussit à élaborer sa théorie sur la réflexion, son ouvrage pénétrant qui représente le summum sur ce sujet, permet de dissiper l'obscurité qui flottait au-dessus du procédé qui peut désormais, échapper au sens métaphorique pour devenir, comme il tient à le préciser dans l'avant-propos de son ouvrage, un concept « cohérent et opératoire »³

*Le récit spéculaire (Essai sur la mise en abyme)*⁴ est un triptyque à la fois théorique et critique, dans la première partie Dällenbach retrace la genèse du concept depuis que Gide l'a parrainé, il observe la façon dont celui-ci fait son entrée en critique littéraire, discute la réception que lui réservent les premiers glossateurs : « *Le but de la recherche, dès lors, ne peut être que celui-ci : atteindre à un inventaire de virtualités, ébaucher, en même temps qu'un lexique, une grammaire de notre forme.* »⁵

Partant d'une analyse détaillée sur l'œuvre gidienne et sur celles des nouveaux romanciers, Dällenbach parvient, dans le deuxième volet de son triptyque, à élaborer plusieurs typologies de la mise en abyme, selon qu'elle repose sur la forme, la discordance temporelle entre récit-cadre et récit-enchâssé ou selon la nature de celle-ci.

¹ COTE, Paul Raymond, « Les procédés spéculaires dans « Une histoire américaine » de Jacques Godbout », dans *LE RÉCIT ET SES MIROIRS*, Canadian Literature, 14 Feb. 2012. Web. 27 Mar. 2013. Originally appeared in *Canadian Literature* n°135, Winter 1992. p.97. Consulté le 16-06-2014.

² MORRISSETTE, Bruce, « Un héritage d'André Gide : la duplication intérieure », in *Comparative Literature Studies*, vol. VIII, n° 2, juin 1971. Cité par KRYSSING-BERG, Ginette, « Lucien Dällenbach: Le récit spéculaire (Essai sur la mise en abyme). Paris, Seuil, 1977. 248 p. » in *Revue Romane*, Bind 15, n.1, 1980, p.169. Consulté le 27-09-2014 sur le site : https://tidsskrift.dk/revue_romane/article/view/29327/26265.

³ DÄLLENBACH, *op.cit.*, p.9.

⁴ DÄLLENBACH, *op.cit.*

⁵ *Ibid.*, p.10.

« C'est avec la deuxième partie, Pour une typologie du récit spéculaire, que l'auteur amorce sa véritable démarche qui pourrait être une introduction à une ontologie formelle du procédé de mise en abyme.

S'autorisant des trois paliers jakobsoniens, l'énoncé, l'énonciation et le code, l'auteur s'ingénie à tracer le profil essentiellement formel du concept gidien non sans un ton désinvolte et occasionnellement maniéré ; les termes de métadiégétique, narratologue (...), lecture isotope (qui est emprunté à Greimas) et d'embrayeurs d'isotopie, nous sont lancés à la figure comme les éclats d'un spectacle grandiose mais étonnamment imprécis quant à la rigueur des démonstrations(...) »¹

Dans la troisième partie, l'auteur utilise sa « *poétique* » pour faire un nombre considérable d'analyses, d'abord sur le Nouveau Roman des années 50, puis sur le nouveau Nouveau Roman des années 70. L'objectif de cette étude diachronique est d'une part la vérification de la typologie proposée, d'autre part la mise en évidence de l'évolution, non pas de l'acceptation du concept mais de son fonctionnement des années 50 à 70.

« Dans perspectives diachroniques, l'auteur tentera de retrouver, à travers les textes majeurs du Nouveau Roman et du nouveau Nouveau Roman, l'application de ces types. On trouvera de courtes analyses sur L'emploi du temps et Où de Michel Butor, sur La Jalousie de Robbe-Grillet, sur L'herbe et Triptyque de Claude Simon ainsi que sur Les lieux-dits de Ricardou. Pour l'auteur, « en multipliant les auto-inclusions et les inclusions-exclusions à l'intérieur d'une suite de dépendances emboîtées, le nouveau Nouveau Roman(...) tourne en dérision l'idéologie réaliste et se coupe du monde en se bouclant plusieurs fois sur lui-même. »²

1-Formes de réduplications :

A partir d'une analyse faite sur *Paludes* et *Les Faux-Monnayeurs* de Gide, Dällenbach parvient à formuler une définition pluraliste de sa première

¹ BOUCHER, Yvon, *Sur les vertiges de l'œuvre dans l'œuvre*, Le Devoir, 16 juillet 1977, n.2, p.12,

² *Ibid.*, p. 12.

typologie : « est mise en abyme tout miroir interne réfléchissant l'ensemble du récit par réduplication simple, répétée ou spécieuse »¹.

Il propose pour cette première catégorisation des mises en abyme fictionnelles trois types :

« Elles se ramènent à trois figures essentielles qui sont la réduplication simple (fragment qui entretient avec l'œuvre qui l'inclut un rapport de similitude), la réduplication à l'infini (fragment qui entretient avec l'œuvre qui l'inclut un rapport de similitude et qui enchâsse lui-même un fragment qui..., et ainsi de suite) et la réduplication aporistique (fragment censé inclure l'œuvre qui l'inclut)»².

Cependant, il tient à mentionner que ces trois réductions peuvent en un certain sens se rapporter à l'une ou l'autre modalité de la réflexion spéculaire. D'autant plus que certains récits peuvent appartenir à cette triple duplication comme c'est le cas des deux œuvres citées de Gide.

1.1- La réduplication simple :

Dans la « réduplication simple », la mise en abyme entretient avec l'œuvre qui l'inclut un rapport de similitude ; c'est une histoire similaire qui est narrée à quelques variantes.

Pour illustrer cette première duplication, l'auteur donne l'exemple du roman *L'Étranger*³ d'Albert Camus. « *Le Malentendu* » est un récit à l'intérieur du roman, l'histoire du Tchèque pose le problème de l'identité d'un homme qui, se prenant pour un autre, n'a pas été reconnu par sa mère et sa sœur qui l'ont assassiné pour voler son argent puis l'ont jeté dans la rivière.

¹ DÄLLENBACH, *op.cit.*, p.52.

² *Ibid.*, p.51.

³ CAMUS, Albert, *L'Étranger*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1957.

De même, dans *L'Étranger*, Meursault ne révèle pas son identité lorsqu'il rédige une lettre qu'il fait signer par son ami Raymond. De plus, ce micro-récit enchâssé est une réduplication idéale dans la mesure où il reflète la mort non naturelle. La mort des trois personnages du micro-récit (le voyageur, la mère et la sœur) correspond aussi à la mort de la mère de Meursault puis celle de l'Arabe à la fin de la première partie et enfin celle de Meursault condamné à mort à cause du crime qu'il a commis.

D'autres exemples sont cités, tirés du roman français du XIX^{ème} siècle : *La Muse du département*¹ présente un cas atypique puisque Balzac choisit d'inclure un second roman au chapitre XXV de sa narration, *Olympia ou les vengeances romaines* réfléchit une partie du récit-cadre ; *L'Homme qui rit*² de Victor Hugo, dans lequel on trouve « *Chaos Vaincu* », le titre d'interlude écrit par le personnage Ursus, mettant en scène métaphoriquement le propos même du récit, faisant office de « miroir de concentration » de *L'Homme qui rit*, on peut voir dans ce scénario dramatique un récit éclairant la création de Hugo dans son ensemble ; *La Curée*³ d'Emile Zola ; *La Légende de saint Julien l'Hospitalier*⁴ de Flaubert (une prophétie préfigurant le destin du héros Julien) ; *Une vie*⁵ de Maupassant, où le narrateur décrit une tapisserie qui sert de motif pour la chambre de Jeanne, représentant les malheurs de Pyrame et de Thisbé, deux amoureux de la mythologie grecque qui se sont donnés la mort, ce qui annonce également le destin de Jeanne.

Toutes ces enclaves (roman, pièce, article de journal, poème, prophétie, tapisserie...) réfléchissent un moment ou un aspect de l'œuvre qui les enchâsse.

¹ BALZAC, Honoré de, *La Muse du département*, Classiques Garnier, édition de B. Guyon, Paris, Garnier, 1970.

² HUGO, Victor, *L'Homme qui rit ou la Parole monstre*, Colloque de la société des études romantiques, édition Sedes-CDU, Paris 1985.

³ ZOLA, Emile, *Les Rougon-Macquart*, Paris, Gallimard, « Pléiade », 1960.vol.2.

⁴ FLAUBERT, Gustave, *Trois contes*, Paris, Louis Conard, 1910.

⁵ MAUPASSANT (de), Guy, *Une vie*, Paris, Victor Havard, 1883.

1.2- La *réduplication répétée* :

Le deuxième type de mise en abyme est la « *réduplication à l'infini* » ou dite aussi « *répétée* », l'œuvre s'enchâsse infiniment dans elle-même, elle reflète « *la même œuvre (mimétisme)* »¹

L'exemple que cite Dällenbach pour mieux illustrer ce second type de réduplication est *Les Faux-Monnayeurs*² de Gide et particulièrement le *Journal d'Edouard*, principal organe de réflexion, celui-ci forme dans le récit une enclave qui évoque irrésistiblement l'image du blason dans le blason. Le roman principal de Gide et le *Journal d'Edouard* portent le même titre, il s'agit alors de *Les Faux-Monnayeurs* dans *Les Faux-Monnayeurs*. Le romancier fictif nommé Edouard reflète à l'intérieur de son roman, les idées littéraires et la vision du monde de Gide, il est considéré en quelque sorte comme son délégué dans le monde fictif du roman. Les deux romans traitent aussi des sujets identiques (paternité problématique, suicide d'un personnage important : le jeune Boris, amours illégitimes...) ; ils obéissent à des principes esthétiques communs, « *les deux romans ne peuvent que glisser et se renverser l'un dans l'autre, brouiller leurs traces, confondre leurs auteurs et nous introduire dans un espace ambidextre où le principe d'identité est soumis à d'incessants dommages* »³

Un autre exemple des plus significatifs est cité par Dällenbach quand il évoque *Contrepoint*, un roman d'Aldous Huxley, grand admirateur de Gide, où le personnage Philip Quarles, également romancier, mentionne dans son carnet qu'il rêve d'introduire dans le roman un romancier, puis un second dans le roman du premier :

¹ DÄLLENBACH, *op.cit.*, p.142.

² GIDE, André, *Les Faux-Monnayeurs*, Paris, Gallimard, 1949.

³ DÄLLENBACH, *op.cit.*, p.47.

« Mais pourquoi introduire un romancier à l'intérieur de votre roman? Pourquoi pas un second à l'intérieur du sien ? Et un troisième dans le roman du second ? Et ainsi de suite à l'infini, comme dans ces publicités pour les Quaker Oats sur lesquelles on voit l'image d'un Quaker tenant une boîte de flocons d'avoine, sur laquelle se trouve celle d'un autre Quaker tenant une autre boîte de flocons sur laquelle, etc ... »¹

Il est toutefois nécessaire de souligner la position de Dällenbach vis-à-vis de cet enchâssement à l'infini qui ne demeure, en littérature, « qu'à l'état de projet, de référence emblématique ou de réalisation partielle »² ; dans le cas de Huxley, il n'y a pas, à proprement parler, de roman dans le roman reprenant un roman, mais juste l'idée, le « projet », et pour Gide il n'y a qu'une « réalisation partielle » de cette idée.

Dällenbach éprouve plus de facilité, pour illustrer ce type d'enchâssement à l'infini, en recourant aux arts de l'image. Il évoque la « boîte de cacao de marque hollandaise », la « boîte de Quaker Oats » qui a déjà inspiré Huxley, sans oublier la fameuse « vache qui rit » :

« La boîte de «vache-qui-rit, propose un autre exemple, fort connu, de mise en abyme : sur la boîte de fromage, on voit une vache dont les boucles d'oreilles sont des boîtes de vache-qui-rit dans lesquelles on voit la vache elle-même, qui porte des boucles d'oreilles etc. »³

1.3- La réduplication aporistique :

Enfin, quand vient le temps d'exemplifier le dernier type de mise en abyme qu'est la « réduplication aporistique » ou dite aussi « spéculaire ou

¹ HUXLEY , Aldous, *Contrepoint*, Paris, Plon, 1966, p.344 (trad.J.Castier).

² DÄLLENBACH, *op.cit*, p.146.

³ [http://www.lettres.org/abyme_\(mise_en\)](http://www.lettres.org/abyme_(mise_en)). Consulté le 26-05-2014.

paradoxe » ; comme son nom l'indique¹, ce dernier type d'enchâssement semble plus complexe, plus paradoxal que les deux premiers :

Dällenbach la définit ainsi : « *l'auto-inclusion qui boucle l'œuvre sur soi [...] et réalise une manière d'oscillation avec son dedans et son dehors* »². Elle reflète l'œuvre même, il s'agit alors ici d'une modalité autoréflexive de l'œuvre. A la page 51 de son ouvrage, il tente de donner d'avantage des éclaircissements sur cette mise en abyme qui est censée « *inclure l'œuvre qui l'inclut* »³. Ce type de duplication « *reflète l'œuvre même (égalité par identité). [...] Il s'agit en fait d'un segment du texte qui contient tout le texte ou qui présente celui-ci comme s'il était à venir alors qu'il est terminé.* »⁴

Compte tenu de ces éclairages, « *l'œuvre dans l'œuvre* » ne peut être « *l'œuvre même* » qu'à condition qu'elle n'apparaisse dans celle-ci ; si l'œuvre enchâssée apparaît dans l'œuvre enchâssante, la mise en abyme deviendrait automatiquement « *infinie* ». Aussi, pour qu'une duplication soit *aporistique*, il ne faut que la décrire, que l'évoquer, que la rêver et ne jamais paraître au centre de l'œuvre qui la contient, comme l'explique Christian Metz dans *Essais sur la signification au cinéma* :

« *Pour que l'œuvre « en abyme » apparaisse ne faire qu'une avec celle qui la contient, il faut lui retirer toute possibilité de se distinguer.* »⁵

¹ « *Aporie : Difficulté d'ordre rationnel paraissant sans issue, contradiction insoluble.* », *Le Grand Robert de langue française*, Deuxième édition, Vol I, Paris, 2001, p.632.

² DÄLLENBACH, « *L'œuvre littéraire et ses mises en abyme* », *L'Atlas Littéraire*, p.31.

³ DÄLLENBACH, *Le récit spéculaire*, op.cit, p.51.

⁴ Ibid. p.142.

⁵ METZ, Christian, *Essais sur la signification au cinéma*, Paris, Klincksieck, 1968, p.225, cité par DÄLLENBACH, op.cit, p.147, n.1.

Il est question donc, de dissimuler l'œuvre enchâssée et ne laisser tout au long du récit que des traces de celle-ci, des indices nous permettant d'affirmer que l'œuvre à faire est l'œuvre faite.

Nombreux sont les exemples cités, qui illustrent ce dernier type de mise en abyme, nous nous bornons à citer *A la recherche du temps perdu*¹ de Proust, qui est considéré, toujours selon Dällenbach comme l'exemple le plus canonique de la duplication aporistique. Dans le septième tome de cette œuvre et précisément dans *Le Temps retrouvé*, le narrateur rêve tout au long du roman de devenir écrivain et d'écrire une œuvre qui est la même que nous lisons.²

Comme nous l'avons déjà souligné, dans le dernier volet de son triptyque, Dällenbach a tenté, à travers d'importantes analyses, de mettre en évidence la perspective diachronique de la notion de mise en abyme. Le temps est venu alors de rendre claire cette évolution. En fait, l'enquête menée par le théoricien, a montré que, chez les nouveaux romanciers des années 50, la *réduplication simple* bat son plein, alors qu'elle tombe en désuétude chez les nouveaux-nouveaux romanciers des années 70 qui optent pour la *réduplication spéculaire*, qui répond certainement mieux à leur finalité romanesque. Ce « *clivage* » s'explique par une « *crise de la mise en abyme fictionnelle* »³, qui demeure « *mimétique* » pour les nouveaux romanciers.

¹ PROUST, Marcel, *A la recherche du temps perdu*, Paris, Gallimard, « Pléiade », 1956,3 vol.

² « On signalera aussi le subtil jeu des temps et des modes à la fin du *Temps retrouvé*. Pour illustration de l'aporie, contentons-nous de citer trois phrases : « Alors je pensai tout d'un coup que si j'avais encore la force d'accomplir mon œuvre, cette matinée[...] qui m'avait ; aujourd'hui même, donné à la fois l'idée de mon œuvre et la crainte de ne pouvoir la réaliser... » ; « Certes, il est bien d'autres erreurs de nos sens, on a vu que divers épisodes de ce récit me l'avaient prouvé, qui faussent pour nous l'aspect réel de ce monde. Mais enfin, je pourrais à la rigueur, dans la transcription plus exacte que je m'efforcerais de donner... » ; « ...si je pouvais apporter ces changements et bien d'autres (dont la nécessité si on veut peindre le réel, a pu apparaître au cours de ce récit) dans la transcription d'un univers qui était à redessiner tout entier du moins ne manquerais-je pas... » (*A la recherche du temps perdu*, op.cit, p.1044), cité par DÄLLENBACH, op.cit, p.147, n.4.

³ DÄLLENBACH, op.cit, p. 210.

Prônant la rupture avec la pensée représentative, dont le « *Nouveau Roman n'avait pas réussi à s'affranchir entièrement* »¹, le nouveau Nouveau Roman privilégie l'autoreprésentation pour rejoindre la vision de Ricardou, qui était, on s'en souvient, le premier à avoir proclamé un élargissement de la notion, œuvrant aussi bien dans « *l'infiniment petit* » (phrases, mots, lettres....), que dans « *l'infiniment grand* » (la réflexion du texte dans son ensemble). « *On est passé de l'œuvre dans l'œuvre à l'œuvre sur l'œuvre, puis à l'œuvre par l'œuvre* »², voilà ce qui pourrait résumer l'extension fascinante et la métamorphose surprenante d'une structure loin d'être, on l'a vu, fidèle à la réflexion simple de Gide.

Pour élucider cette typologie, nous reprenons le tableau récapitulatif proposé par Dällenbach³ :

Types Degré D'analogie	I <i>Réduplication simple</i>	II <i>Réduplication à l'infini</i>	III <i>Réduplication aporistique</i>
similitude	+	-	-
mimétisme	-	+	-
identité	-	-	+

¹ DÄLLENBACH, *op.cit.*, p. 210.

² *Ibid.*, p.208, n.1.

³ *Ibid.*, p. 142.

2- Modalités temporelles :

Fondée sur les travaux de Gérard Genette¹, cette deuxième typologie résulte de trois modes de discordance possible entre ce que Genette appelle le « *temps de l'histoire* » (l'ordre dans lequel les événements se présentent dans la diégèse) et le « *temps du récit* » (l'ordre dans lequel les événements se présentent dans le discours).

« *Incapable de dire la même chose en même temps* »², la mise en abyme met en cause l'ordre chronologique du récit et se présente alors comme une forme d'*anachronie* qui peut qualifier toute mise en abyme fictionnelle ; Dällenbach en donne la définition suivante :

*« L'on distinguera donc trois espèces de mise abyme correspondant à trois modes de discordance entre les deux temps : la première, prospective, réfléchit avant terme l'histoire à venir ; la deuxième, rétrospective, réfléchit après coup l'histoire accomplie ; la troisième, rétro-prospective, réfléchit l'histoire en découvrant les événements antérieurs et les événements postérieurs à son point d'ancrage dans le récit. »*³

2.1- la mise en abyme *prospective* :

La mise en abyme « *prospective* », qu'il nomme aussi « *boucle programmatique* », « *liminaire* » (p.83), « *inaugurale* » ou « *prophétique* » (p.85) ; « *préposée 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* »⁴. Elle

¹ GENETTE, Gérard, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, p.77, cité par DÄLLENBACH, *op.cit*, p.83, n.1.

² *Ibid.*, p.82.

³ *Ibid.*, p.83.

⁴ *Ibid.*

se présente au seuil du livre, en exposant la fiction « *en raccourci* », semblable à une prolepse, elle a une fonction « *révélatrice* » (p.82).

Un exemple des plus marquants de ce type de mise en abyme « *liminaire* » est visible chez Agatha Christie, dans les *Dix Petits Nègres*¹. En effet, la chanson-présage est d'abord présentée au seuil du roman annonçant dans chacune des dix strophes, les dix meurtres dont seront victimes les dix personnages du roman. En plus, chaque strophe de la comptine mystérieuse renvoie à une statuette de Nègre, qui se brise ou disparaît après le décès de chaque personnage, marquant ainsi l'horrible progression des crimes. Nous pouvons également ajouter les exemples, précédemment cités de *La Légende de Saint Julien l'Hospitalier* de Flaubert (la prophétie) et *Une vie* de Maupassant (le tapis de Pyrame et Thisbé).

2.2- La mise en abyme *rétrospective* :

Le deuxième mode de discordance temporelle est la mise en abyme « *rétrospective* » dite aussi « *la coda* »² ou « *terminale* » (p.87). Semblable à une analepse, « *la mise en abyme terminale n'a plus rien à dire hormis la répétition de ce qui est déjà su.* »³

Pour illustrer ce second type de mise en abyme, l'auteur donne l'exemple de *Rome*⁴ de Zola, roman au terme duquel l'abbé Pierre Froment voit un tableau ancien illustrant une jeune femme rejetée. Ce tableau devient, à ses yeux le symbole de son propre échec à Rome, il lui renvoie « *l'image de tout*

¹ CHRISTIE, Agatha, *Dix Petits Nègres*, Librairie des Champs-Élysées, 1993.

² « **Coda** : Fin, conclusion (d'un morceau de musique. (litt) Partie terminale (d'un écrit) » *Le Grand Robert de La Langue Française*, 2^{ème} édition, Vol II, Paris, 2001, p.241. Ce terme est utilisé par DÄLLENBACH comme synonyme de conclusion.

³ DÄLLENBACH, *op.cit*, p.87.

⁴ ZOLA, Emile, *Rome*, Paris, Fasquelle, 1922, 2 vol.

l'effort inutile pour forcer la porte de la vérité, de tout l'abandon affreux où l'homme tombe, dès qu'il se heurte au mur qui barre l'inconnu »¹

2.3- La mise en abyme *rétro-prospective* :

Quant à elle, la mise en abyme « *rétro-prospective* », ou appelée aussi « *le pivot* »² est une « *charnière entre un déjà et un pas encore* »³.

Dällenbach trouve dans le grand roman *Heinrich d'Ofterdingen*⁴ de Novalis, une illustration exemplaire de cette dernière modalité temporelle. Le personnage principal du roman découvre, au milieu du récit, un livre qui « *récapitule et préfigure sa vie entière* »⁵. Le théoricien reprend toute la page du roman où il était question de la découverte du livre enchâssé, ce passage très intéressant, ne nous est que bénéfique, dans la mesure où nous pouvons nous mieux renseigner sur cette dernière mise en abyme plus « *complexe et plus vertigineuse* » que comme de coutume, Dällenbach laisse pour la fin ; par la suite, il ne retient de l'épisode que l'idée du protagoniste se trouvant « *en miniature* » dans le livre avec d'autres personnages qui lui parurent déjà familiers, articulant aussi trois temps au travers de la trame événementielle : « *le présent ou plutôt le passé proche[...], le passé (...ses parents, etc), l'avenir, réalisé ou non par le livre.* »⁶

¹ *Ibid.* p.64. Cité par DÄLLENBACH, *op.cit.*, p.88.

² « **Pivot** : Support d'un axe autour duquel tourne un corps, l'axe lui-même (...), chose sur laquelle repose le bon fonctionnement d'un système », cité sur le site <http://www.la-definition.fr/d%C3%A9finition/pivot>.

³ DÄLLENBACH, *op. cit.*, p.89.

⁴ NOVALIS, (Fr.von Hardenberg dit) , *Heinrich d'Ofterdingen*, trad. R. Rovini, Paris, Union générale d'éditions, coll. « 10/18 », 1967.

⁵ DÄLLENBACH, *op.cit.* p.91.

⁶ *Ibid.*, p.92.

3- Les réflexions *élémentaires* :

Reprenant à son compte, le schéma de la communication établi par Roman Jakobson, Dällenbach arrive à proposer son modèle tripartite de réflexions élémentaires, sans doute l'un des plus importants, puisque cette typologie, prenant comme matière le contenu de la mise en abyme, est la seule qui peut toucher à tous les aspects littéraires du texte ; il en donne la définition suivante : « *une réflexion est un énoncé qui renvoie à l'énoncé, à l'énonciation ou au code du récit* »¹. A l'évidence, la racine commune à toutes ces mises en abyme étant la notion de « *réflexivité* », entendue comme « *retour de l'esprit (du récit) sur ses états et sur ses actes.* »,² qui fournira un premier critère de reconnaissance.³

Enfin, il est important de signaler que d'une part, Dällenbach lui-même se rend compte que ces trois types de mises en abyme ont tendance à se confondre et qu'il est parfois difficile d'établir une frontière nette entre elles, c'est pour cette raison qu'il propose le terme général d'intertextualité autarcique qui inclut une analyse autotextuelle globale et fonctionnelle. D'une autre part son texte ne manquait pas de complexité, vu l'abondance subtile des analyses effectuées par l'auteur, indispensables à la compréhension du texte, il faut bien le dire, et que nous avons pris l'initiative soit de citer, soit de commenter les plus importantes.

¹ DÄLLENBACH, *op.cit*, p.62.

² *Ibid.*, p.60, n.1.

³ Ces trois mises en abyme élémentaires seront expliquées, illustrées puis analysées dans les chapitres suivants de cette thèse.

Chapitre II

La fiction et ses doubles

Le premier type de réflexion élémentaire est la mise en abyme de l'énoncé. Dällenbach tente d'assigner à l'énoncé des limites fixes, pour écarter tout risque de confusion :

« *L'énoncé dont il s'agit n'étant provisoirement envisagé que sous son aspect référentiel « d'histoire racontée » (ou fiction) »¹*

La mise en abyme de l'énoncé, dite « *fictionnelle* », est alors définie comme :

« *Une citation de contenu ou un résumé intertextuels. En tant qu'elle est partie intégrante de la fiction qu'elle résume, elle se fait en elle même l'instrument d'un retour et donne lieu, par conséquent, à une répétition interne »².*

Dans ce cas précis, le récit enchâssé reproduit l'histoire racontée, soit en la résumant, soit en la transformant. Les similitudes enregistrées sont alors au niveau de la fiction.

Dédoublant le récit dans sa dimension référentielle, la mise en abyme fictionnelle peut remplir l'une ou l'autre de ces deux fonctions opposées ; restreindre ou élargir la signification du texte selon qu'il se veut univoque ou qu'il attire l'attention sur son statut de texte.

La mise en abyme de l'énoncé est « *particularisante* » quand elle est une reproduction simplifiée et possède des propriétés ordinaires d'*itération*, elle a pour fonction d'augmenter la redondance de l'œuvre et restreindre le champ des significations possibles, elle dote l'œuvre d'une structure forte en lui offrant tout un appareil d'auto-interprétation. Quant à elle, la mise en abyme « *généralisante* », non pas reflet passif du récit, elle le transforme au contraire en ouvrant le champ des significations possibles.

¹ DÄLLENBACH, *op.cit.*, p.76.

² *Ibid.* p.76.

Il faut toutefois souligner que le repérage du micro-récit pose le problème de la structure temporelle, autrement dit, seules les mises en abyme fictionnelles, qui sont *anachroniques* par définition, peuvent se rapporter à l'une ou l'autre des trois modalités temporelles, à savoir, *prospective*, *rétrospective* ou *rétro-prospective*, selon la position qu'elles occupent dans le récit-cadre.

Tous les exemples cités dans l'étude des modalités temporelles sont ici valables pour illustrer ce type de réflexion, nous pouvons ajouter un roman cité par Dällenbach, *Du côté de chez Swann*¹ de Marcel Proust, où le narrateur raconte l'histoire d'amour entre Swann et Odette de Crécy. Dans un autre tome, il raconte l'histoire d'amour entre lui et Albertine, vingt ans plus tard. Les deux histoires d'amour présentent des caractéristiques similaires sur le plan de l'énoncé.

La mise en abyme fictionnelle serait donc un dédoublement dans la fiction et par la fiction, elle est un instrument de base dans tout retour sur soi. La mise en abyme fictionnelle réussirait-elle à fournir les techniques de répétitions internes nécessaires qui fondent le principe de récurrence autarcique ?

I- Les mises en abyme prospectives :

Les mises en abyme prospectives sont très récurrentes dans l'œuvre romanesque de Malek Haddad. Elles sont le meilleur moyen auquel recourt l'auteur, pour ouvrir son texte sur l'avenir et le clore avant même son ouverture, elles auraient une fonction « *révélatrice* » et « *matricielle* ».²

Si les fonctions de ces duplications sont les mêmes, la forme qu'elles prennent dans les romans de Malek Haddad sont diverses, l'allégorie, le rêve, les présages et les récits prétextes sont les perspectives de cette première

¹ PROUST, Marcel, *A la recherche du temps perdu*, Paris, Gallimard, « Pléiade », 1956,3 vol.

² DÄLLENBACH, *op.cit*, p.83.

réflexion fictionnelle qui repose, comme on a déjà vu, sur la discordance entre le temps de l'histoire et le temps du récit.

1-Mise en abyme et allégorie :

1-1- Le pont :

La Dernière Impression s'ouvre sur cet ordre donné par Ali : « *Il doit sauter.* » (p.9). L'impératif de destruction d'un pont, construit avec effort et passion, donne au lecteur, dès l'incipit, la dimension du désastre, de la catastrophe, suivi du verbe « falloir » réitéré deux fois : « *Il le faut, il le faut* », cette dimension n'est qu'accentuée, qu'aggravée ; la nécessité de démolir le pont de Saïd se poursuit avec presque la même insistance :

« *Le pont doit sauter. Doit sauter. Il le faut, il le faut.*

Oui, bien sûr, il le faut. » (p.10)

Cette image du pont qui « doit sauter », a fait l'objet de nombreuses études, des interprétations ont donné à ce pont une fonction symbolique, outre sa fonction essentielle dans le texte qu'est de faire « *gagner à la route plus de soixante kilomètres* » (p.20).

Déjà Jamel Ali-Khodja, une référence incontournable dans toute étude de l'œuvre de Malek Haddad, nous parlait du pont comme le symbole d'une relation franco-algérienne :

« *Saïd, le jeune ingénieur a reçu l'ordre de faire sauter son pont, un pont qu'il a construit, aimé, un pont qui est un peu de sa chair et de son sang, mais qui prend dans le roman, la valeur d'un symbole, à savoir le problème des rapports entre la France et l'Algérie.* »¹.

Nedjma Benachour, dans une analyse remarquable, donne aussi au pont de Saïd, l'aspect d'une métaphore :

¹ ALI-KHODJA, *op.cit*, p.169.

« En effet, la signification première de ce pont se voit très rapidement supplantée par une métaphore : celle du pont - passerelle – entre deux communautés, l'une arabo-berbère et l'autre française. »¹

Dans la même optique, Tahar Bekri considère, avec juste raison, que :

« Le pont c'est aussi une histoire d'amour ou l'oxymoron de la « rose assassinée », (...) La destruction du pont par Bouzid, le frère de Saïd, devient le symbole de la rupture du lien entre la France et l'Algérie. D'une signification superficielle de l'œuvre (la destruction d'un pont), nous passons à une signification profonde : la destruction du lien entre le colonisateur et le colonisé. »².

Entre symbole et métaphore, le pont de Saïd peut aussi prendre la forme d'une allégorie qui peut se définir comme : « une figure macrostructurale de type complexe. On dit traditionnellement qu'elle consiste en une suite de métaphores (...), l'allégorie consiste à tenir un discours sur de sujets abstraits (intellectuels, moraux, psychologiques, sentimentaux, théoriques) en représentant ce thème mental par des termes qui désignent des réalités physiques ou animées »³. Cependant, si l'image du pont représente symboliquement l'histoire d'amour de Saïd et Lucia, ne serait-elle pas une mise en abyme fictionnelle ? Toute métaphore serait-elle alors une mise en abyme ? Comment faire devant une telle imprécision qui pourrait faire tomber le concept en désuétude, car trop large ?

Dällenbach tient à nous donner certaines précisions qui peuvent désormais permettre de faire une distinction. Il commence par nous rappeler la ressemblance, dont nous parlions déjà plus haut, qui existe entre ces formes de représentation imagée et le procédé spéculaire :

¹ BENACHOUR-TEBBOUCHE, Nedjma, *op.cit.*, p.144.

² BEKRI, Tahar, *Malek Haddad. L'œuvre romanesque. Pour une poétique de la littérature maghrébine de langue française*, Paris, Editions L'Harmattan, 1986, pp.42-43.

³ MOLINIE, Georges, *Dictionnaire de rhétorique*, Librairie Générale Française, Paris, 1992, p.42.

« Si les mêmes mots sont utilisés pour dire autre chose que ce qu'ils disent, rien n'empêche, semble-t-il, de rapprocher l'unité réflexive d'autres réalités langagières manifestant cette même pléthore du signifié par rapport à un signifiant unique – du symbole et de l'allégorie »¹

Pourtant, la mise en abyme n'est ni un symbole, ni une allégorie, souligne-t-il : *« Ni opaque ni transparente par elle-même, elle existe sur le mode d'une double entente dont l'identification et le déchiffrement présupposent la connaissance du récit. C'est dire qu'il appartient au texte – et non pas seulement ou d'abord au sens premier- d'opérer « l'analogie en donnant l'analogue »². En d'autres termes, moins imagés, le repérage d'une mise en abyme, dépend de la totalité du récit et nécessite une connaissance préalable de celui-là, alors que le symbole ou l'allégorie peuvent s'interpréter instantanément sans se référer pour autant, à la totalité du récit, ils ont certes cette propriété réflexive qu'ils partagent avec la mise en abyme et qui permet la substitution du sens figuré au sens littéral, mais ils n'ont jamais, en principe, l'intention de réfléchir tout le sens du récit et ne figurent pas alors comme un résumé de l'histoire narrée.*

Ceci dit, le pont tel qu'il a été présenté dans *La Dernière Impression*, est sans aucun doute le symbole d'amour, de la relation France/Algérie : *« Le pont c'est aussi une histoire d'amour »* (p.136). Mais plus qu'une volonté, la nécessité de le détruire offre l'image d'une parfaite mise en abyme *« inaugurale »*, puisque cette démolition renvoie non seulement à la séparation de Saïd et Lucia, lorsqu'elle décide de rejoindre son poste d'enseignante à Aix-en-Provence, mais elle renvoie également à la mort de chacun d'eux, rappelons que c'est la perte de Lucia qui a poussé Saïd à prendre la décision de rejoindre le maquis, parce qu'avant la mort de celle-ci, Saïd était sceptique envers la Guerre de Libération Nationale, sa position se situait entre le mépris

¹ DÄLLENBACH, *op.cit*, p.62.

² *Ibid.*, p.63.

d'un colonialisme assassin et la justice d'une guerre encore plus meurtrière. Lorsque le docteur Legendre lui fit la remarque suivante : « *Ma parole ! Vous parlez comme un nationaliste* » (p.28), Saïd laissa courir ces mots :

« Je ne sais pas si je suis un nationaliste. Ce que je sais, et ça je le sais bien, c'est que je suis Algérien. Et j'ai même peur d'être devenu autre chose encore... »

Il n'osa avouer, parce que Lucia promenait sa main sur ses cheveux, sa main, mouette fraîche sur la vague en colère, parce que Robert n'était qu'un brave homme, Saïd n'osa avouer qu'il avait peur d'être devenu antifrçais. » (p.29).

La réponse de Saïd laisse voir qu'à ce niveau de la narration, aucune prise de position n'est envisagée par le personnage, et d'ailleurs Lucia meurt avant la destruction du pont. Donc, remettons les choses en ordre, le pont qui doit sauter se présente dans l'œuvre, plus comme un reflet qu'un facteur susceptible de déclencher des événements ultérieurs. Nous comprenons donc, pourquoi Dällenbach insistait sur la réflexion de la totalité du récit pour distinguer une image symbolique d'une image en abyme.

Un autre critère, pourrions nous l'ajouter, pourrait justifier notre analyse : Nous pensons que l'énoncé symbolique, soit la métaphore ou l'allégorie, dépend toujours du décodeur et du sens littéral qui le permet, il ne dépend normalement jamais, du texte qui l'insère ; alors que l'énoncé réflexif dépend certes de « *l'aptitude du décodeur à effectuer les substitutions nécessaires pour passer d'un registre à l'autre* »¹, mais surtout du texte dont il est inséré, dans un contexte très précis. Autrement dit, pour expliquer cette hypothèse nous faisons d'abord appel au dictionnaire des symboles :

« Pont : Construction, structure qui relie deux parties ou côtés opposés au dessus d'un vide, d'un cours d'eau, d'un écart, le pont est un passage et un raccourci. Il est un lien entre deux lieux géographiques, entre deux peuples, entre deux cultures. Il abolie la frontière. Il rapproche les bords

¹ DÄLLENBACH, *op.cit*, p.63.

d'une brèche, les bords d'une plaie ou d'une crevasse. Il permet la cicatrisation, la paix, les échanges et le commerce. Symboliquement, le pont rapproche les opposés : le ciel et la terre, le conscient et l'inconscient, la vie terrestre et l'au-delà. »¹

Nous le voyons clairement, l'image du pont est toujours symbole d'une liaison, peu importe le contexte où elle figure, mais l'association d'une telle image à l'impératif de destruction, avec tant d'insistance et de répétition, correspondrait dans la diégèse à une double rupture avec l'amour et avec la vie, ce qui offre inéluctablement le spectacle d'une mise en abyme fictionnelle.

Dällenbach tient à montrer aussi la volonté du texte à mettre à nu ce dédoublement : *« la clé herméneutique ne peut en aucun cas ouvrir l'accès à une réflexion avant que le récit n'en ait révélé l'existence et l'emplacement. En d'autres mots (...), un énoncé réflexif ne devient tel que par la relation de dédoublement qu'il avoue avec l'un ou l'autre aspect du récit. »²*

Dans *La Dernière Impression*, le narrateur charge Saïd d'accomplir cette mission et avouer que le pont n'est autre qu'une éventuelle communication avec l'Autre. Dans la même scène où Saïd discutait avec Robert et Lucia, à propos de la situation de l'Algérie, nous pouvons saisir dès l'abord, cette « double entente » du pont :

« - Le fossé est très profond. C'est un gouffre. Pour le combler, impossible.

- Alors que faut-il faire ? Demanda le médecin.

- Construire des ponts, répliqua Saïd avec une sorte de rage.

- C'est-à-dire ?

- Négocier avant qu'il ne soit trop tard.

- Et avec qui ? Dit Lucia.

¹ <http://www.dictionnaire-des-symboles.fr/article-symbolisme-du-pont>. Consulté le 18-08-2014.

² DÄLLENBACH, *op.cit*, p.63.

- *Avec l'autre rive !* » (p.29)

A ce stade, la négociation était encore possible, la relation encore maintenue, le contact encore établi, à cet instant Lucia était à côté de Saïd, les deux rives se réunissaient encore dans l'amour, le respect et la tolérance, la construction d'autres ponts ne ferait que sécuriser cette corrélation, que mettre à l'abri cet amour légendaire, puisque Saïd ne peut vivre sans Lucia et que Lucia est morte dès sa rupture avec Saïd.

1-2- La gazelle :

Je t'offrirai une gazelle est le deuxième roman de Malek Haddad, dans lequel on trouve un écrivain algérien exilé à Paris, appelé l'*auteur*. *Je t'offrirai une gazelle* n'est pas seulement le titre du roman de Malek Haddad mais aussi le titre du manuscrit écrit par son personnage l'*auteur* :

« *L'auteur(...)* revient vers le bureau et traça en lettres majuscules :

JE T'OFFRIRAI UNE GAZELLE » (p.13)

Cette œuvre prête, donc, son nom aussi bien à l'œuvre enchâssante écrite par Malek Haddad qu'à l'œuvre enchâssée écrite fictivement par le narrateur et plus fictivement encore par le personnage de l'*auteur*. Cette concordance des titres, réussirait à provoquer un battement entre œuvre porteuse et œuvre portée.

Ce récit au second degré est l'histoire de Moulay et Yaminata, deux habitants du Sahara. Moulay meurt ne pouvant offrir une gazelle vivante à Yaminata et l'auteur refuse de publier son livre après l'avoir remis à un éditeur, ainsi s'achève le roman d'un double échec et ainsi se manifeste le dédoublement dans ce roman.

C'est donc une œuvre qui laisse voir une mise en abyme spectaculaire et qui évoque également l'image du « *blason dans le blason* » de Gide. Il existe

bien d'autres enclaves qui constituent des mises en abyme épisodiques et moins explicites mais ce qui retient à présent notre attention est cette mise en abyme fictionnelle qui constitue l'organe principal de réflexion dans le roman de Malek Haddad.

Dès lors nous nous rendons compte qu'il s'agit désormais de deux récits. Le récit initial, celui dont l'auteur est le héros, et le récit au second degré, celui dont Moulay est le héros.

Le fait que les deux récits aient le même titre pose d'ores et déjà le problème suivant : Qui est « je » dans *Je t'offrirai une gazelle* ? L'auteur ou Moulay ? ou peut-être les deux ? Ce titre exprime une promesse, est-elle faite à qui ? Sera-t-elle tenue ? S'agit-il de gazelle dans les deux récits ou dans un récit seulement ?¹

En fait le lecteur, au début de sa lecture, avant de savoir qu'il existe un autre manuscrit qui porte le même titre, s'étonne un peu de la spatialisation du récit qui se déroule à Paris, ville d'un pays loin de celui des gazelles, à la page 13, le lecteur comprend que ce titre est en réalité le titre d'un autre récit, à la page 22 (4^{ème} chapitre) il découvre l'histoire d'amour entre Yaminata la Targuia et Moulay le fils de Ouargla. Yaminata demande une gazelle vivante, Moulay lui promet de la lui offrir.

Puisque « *Je t'offrirai une gazelle* » est le titre qui ne correspond qu'au deuxième récit, pourquoi l'avoir choisi pour titre général de l'œuvre ? Le récit au second degré pèse-t-il plus dans l'œuvre ? A-t-il plus d'importance ? Pourquoi ne pas proposer un titre qui correspondrait aux deux récits ? Cela ne fait-il pas du récit initial, un récit sans importance, en deuxième position ? Cela ne le marginalise-t-il pas, en faisant de lui un récit dénué de sens puisque dénué de titre. A la page 25 du roman nous lisons le vœu de Yaminata :

¹ Voir notre article « L'écriture de l'autarcie dans *Je t'offrirai une gazelle* de Malek Haddad », *Revue Sciences Humaines*, n°47, Juin 2017, pp 176-187.

« - *O si Moulay, la prochaine fois, quand tu reviendras, je voudrais que tu me rapportes une gazelle, une gazelle vivante. Les gazelles ne sont des gazelles que lorsqu'elles sont vivantes (...).*

« - *Je t'offrirai une gazelle, avait dit Moulay* » (p.25).

Yaminata a bien demandé une gazelle « vivante », elle avait insisté, pourquoi la réponse de Moulay n'était pas : Je t'offrirai une gazelle vivante ? N'est-ce pas ici un grand indice d'un conflit entre vie/mort ? Et puis, que veut dire « *Les gazelles ne sont des gazelles que lorsqu'elles sont vivantes* » ? A la page 112 nous lisons « *on dira ce qu'on voudra, c'était peut-être une vraie gazelle, c'était peut-être une vraie gazelle qui n'était pas vraie* », que devient-elle cette gazelle si elle n'est pas vraie ? La gazelle, serait-elle l'animal tel que nous le connaissons ?

Tout comme le pont de Saïd, la gazelle prend dans le deuxième roman de Malek Haddad, la forme d'une allégorie. Deux questions se posent alors à nous : Que représente la gazelle dans un roman qui « *se présente comme un texte exotique, dès l'incipit le lecteur se rend compte qu'il n'en est rien car il découvre un texte grave et bien délicat sur des problèmes dramatiques en cette période de l'histoire où il fallait choisir son camp.* »¹ ? Si la gazelle assure sa représentation symbolique, pourrait-elle à l'instar du pont, devenir un élément réflexif témoin d'une écriture autotextuelle ?

Ce désir de la capture de la gazelle vivante, nous fait penser aux aventures d'Héraclès, un héros des plus vénérés de la Grèce Antique. Dans la mythologie grecque, Héraclès fut chargé d'accomplir *Douze Travaux*, également appelés les *Travaux d'Héraclès*, pour bénéficier de la protection du roi Eurysthée, roi d'Argolide.

¹ CHEBBAH-BAKHOUCHE, Cherifa, *Expression plurielle du désert ou la dualité des valeurs spatiales dans des textes littéraires*, Thèse de doctorat ès Sciences, Université de Constantine, 2014, p.233.

Le troisième des Travaux d'Héraclès fut de capturer la biche de Cérynie¹ et de la ramener « vivante » au roi. D'après la mythologie grecque, Artémis (la déesse de la chasse, sœur d'Apollon), lorsqu'elle était petite, aperçut cinq biches, rapides et plus grandes que des taureaux. Les cinq femelles possédaient des cornes dorées et des sabots d'airain. Artémis se mit à les poursuivre et arriva à en capturer quatre qu'elle attela à son quadrigé, la cinquième s'enfuit en traversant le fleuve Céladon jusqu'au mont Cérynie (d'où son appellation), depuis, la bête était consacrée à Artémis et personne ne pouvait ni la toucher, ni la tuer.

Héraclès, durant toute une année, poursuivit sans relâche la biche. Exténuée, elle se réfugia sur le mont Artémision. Il arriva à lui décrocher une flèche entre l'os et le tendon de la patte, sans qu'aucune goutte de sang y soit coulée, il transporta l'animal sur ses épaules pour le rendre à Eurysthée. En chemin, il rencontra Artémis et son frère Apollon (dieu des arts) qui furent très en colère contre l'acte d'Héraclès, accusé de torturer et maltraiter la bête sacrée. Héraclès leur expliqua la contrainte imposée par Eurysthée ce qui apaisa la colère de la déesse qui l'autorisa à rendre la biche au roi à condition de la libérer sans lui faire de mal.

L'association de la biche aux déesses, lui confère, dans la mythologie grecque, la symbolique de la féminité, de la beauté et de la sensibilité :

« Dans la littérature et les contes, la biche (comme la gazelle ou l'antilope) peut symboliser la fragilité et la vulnérabilité. Mais la biche est un symbole féminin avant tout. Elle représente la grâce et la douceur, la sagesse et la féminité. Elle apparaît d'ailleurs fréquemment dans les rêves des femmes et pourrait être un signe d'anxiété provoquée par un environnement hostile ou encore un besoin de tendresse et de douceur. »²

¹ La biche est la femelle du cerf : « (Afrique) Gazelle, antilope », d'après, wiktionary. Org /wiki/ biche .

²RITTER, Claire, Consulté le 17-09-2014 sur le site : www.jweel.com/fr/blog/p/2015/signification-des-symboles-le-cerf-et-la-biche/

Dans le conte de Moulay, la gazelle est aussi l'emblème de la féminité et de la beauté de Yaminata, « *une princesse bleue* ». D'autant plus que la scène de la poursuite des cinq biches par Artémis, puis de la biche de Cérynie par Héraclès, nous renvoie à la scène où Moulay, accompagné de son ami Ali, aperçut deux gazelles et se mit à les poursuivre :

« La musique de l'impatience, de l'envie, accompagnait les chasseurs d'espérance.

Mais les gazelles sont des cheveux sur la mer. Lancées elles peuvent atteindre la vitesse de quatre-vingts kilomètre-heure.

On les aura à l'usure. (...)

Un des deux petits bijoux se détacha. La dune pourtant était tout près. L'autre gazelle poursuivit sa course vers la liberté.

Quant à la naïve, la faible, épuisée, elle s'avoua vaincue. »

(p.42)

La gazelle est indubitablement, un symbole arabe, comme le soulignent Jean Chevalier et Alain Gheerbrant dans le *Dictionnaire des symboles* :

« D'origine arabe, le terme gazelle désigne un animal au corps élancé et à la silhouette élégante. (...) par sa forme et sa démarche, la gazelle est passée pour un symbole de grâce et d'élégance féminine. Elle représente vivacité, vitesse et acuité visuelle.

Elle est présente dans différentes traditions spirituelles. L'iconographie indienne représente souvent les gazelles agenouillées près du trône du dieu. Dans le cantique des cantiques, de l'Ancien Testament, on lui compare l'époux divin : Mon bien-aimé est semblable à une gazelle. Enfin, le héros du conte philosophique Hay B. Yakzan d'Ibn Tufayliya été élevé par une gazelle.»¹

Ali-Khodja dans la même perspective écrit : « *Un autre symbole typiquement arabe est la gazelle. Haddad l'a immortalisée dans son merveilleux conte: Je t'offrirai une gazelle. Elle symbolise la femme désirée,*

¹- CHEVALIER, Jean et GHEERBRANT, Alain, *Dictionnaire des symboles*, Editions Robert Laffont, Paris, 1982.

l'amour-fou, la réelle et l'irréelle à la fois »¹. Il nous cite un poème émouvant de Mohamed Ben Sahla, un poète tlemcénien du XVIIIème siècle, dont nous avons repéré, outre l'amour tourmenté ressemblant à celui de nos héros légendaires et que Ali-Khodja avait déjà évoqué, certains éléments intertextuels :

*« Une gazelle que j'ai vue aujourd'hui,
M'a mis au supplice, Si vous qui m'écoutez; (...)
Un vrai brasier s'est allumé dans mes entrailles à sa
vue
Ah s'il était possible de l'acheter, Je donnerais bien
cent pièces en or. (...)
C'est celle-là et aucune autre qui mérite mes
chansons.
Elle est la plus belle de toutes.
Elle m'a rendu fou.
Ô mes amis spécialistes de l'amour. »*²

Tout d'abord, ce poème ressemble à la scène où Moulay et Ali faisaient un détour par ce que Moulay appelait « *le cimetière des cimetières* » entre Fort-Flatters et Fort-Lallemand. Perdant les traces de pneus qui leur servaient de pistes, ils se perdirent dans le désert. Tournant en rond pendant trois jours et ne pouvant supporter l'intensité de la soif, Moulay libère son ami puis tourne contre lui l'arme qui a libéré Ali. Cette douloureuse sensation de soif est décrite avec une délicatesse bouleversante aux contours pathétiques :

*« On a bu l'eau chaude, l'eau saumâtre, l'eau rouillée du
radiateur. La musique a commencé dans la tête. (...) Ali ne rit
plus, il ne crie plus. Il rumine une idée : boire...boire...Boire,
c'est une idée drôlement fixe, drôlement fixé dans le gosier,
dans les entrailles (...)
Moulay et Ali n'ont pas le temps de penser à Dieu. Ils ont soif.*

¹ ALI- KHODJA, *op.cit*, p.130.

² BEN SAHLA, Mohammed cité par Mohamed Belhafoui, *La poésie arabe maghrébine d'expression populaire. Texte arabe et traduction française*, Paris, TMW1péro, 1973. Cité par Ali-Khodja, *ibid*.

Le soleil est partout. Il est surtout dans le ventre. » (pp.109-110)

Cette image du « soleil dans le ventre » donne la juste dimension de la douleur ressentie, elle correspond dans le poème de Ben Sahla au « *brasier* » qui s'est allumé dans ses entrailles, soulignant que le nom « brasier » peut être défini comme :

« • *Foyer de chaleur où le combustible est à l'état de complète ignition ; incendie important.*

• *Littéraire. Image de la passion, de l'ardeur, de la guerre* »¹

Le fait d'associer le brasier à l'adjectif « vrai » et au verbe « s'allumer » nous pousse à retenir la première acception et à le considérer comme une immense chaleur qui, pour reprendre l'expression du poète, en s'allumant dans les entrailles, ne peut donner qu'une pénible sensation de soif.

Ensuite, une autre analogie est enregistrée au niveau du choix de l'adjectif pour décrire cette passion ardente : « *elle m'a rendu fou* », disait Mohamed Ben Sahla en voyant sa bien-aimée, quant à Moulay, avant de rendre l'âme, dans une sorte d'hallucination, entendit ces paroles : « *Il faut être fou, Moulay, pour vouloir m'attraper. Il faut croire en moi, mais il ne faut pas me poursuivre. Il faut être fou, Moulay, pour vouloir m'attraper...* » (p.112).

Enfin, le dernier élément, qui va nous permettre de considérer le poème de Ben Sahla comme l'hypotexte du conte de Malek Haddad, est le recours au pronom démonstratif « celle-là » pour donner l'impression d'une gazelle bien précise, d'une gazelle-symbole unique : « *Il s'agissait de celle-là-pour-laquelle-on-veut-croire. Celle-là qui suffit à peupler les déserts.* » (p.89). Le recours à une telle typographie² pour souder des mots qui sont normalement distincts peut s'expliquer par la volonté d'établir un rapport de dépendance

¹ Consulté sur le dictionnaire Larousse en ligne.

² Nous retrouvons cette typographie chez Bachelard qui écrit : « *Il faut qu'il monte le drame au niveau cosmique et qu'il médite sur la-faim-dans-le-monde (avec les traits d'union que les phénoménologues aiment à mettre pour décrire la ligne de leur entrée dans le monde.)* » BACHELARD, Gaston, *La poésie de l'espace*, Paris, P.U.F, 3e édition, 1961, p.161.

entre ces éléments sémantiques : la gazelle unique est une croyance sacrée qui n'est que l'expression d'un désir profond, d'un besoin inéluctable de liberté. A propos de cette « agglutination »¹, Gaston Bachelard nous fait savoir :

*« En effet, ne semble-t-il pas qu'une syntaxe artificielle vienne souder les adverbes et les verbes de manière à former des excroissances. Cette syntaxe, en multipliant les traits d'union, obtient des phrases-mots. Les dehors du mot se fondent à son en-dedans. La langue philosophique devient une langue agglutinante »*².

Revenons à la gazelle « mythique », une gazelle sacrée, dont la beauté était chantée par les poètes arabes, des yeux considérés comme les plus beaux de toutes les créatures, l'agilité et l'élégance, tant de caractères qui font d'elle la figure privilégiée pour évoquer en discrétion la bien-aimée, d'autant plus qu'elle est difficile à atteindre ce qui correspondrait à l'inaccessibilité de la femme dont l'amour partagé ne peut être que tragique surtout à une certaine époque où les poètes arabes furent interdits de chanter leurs idylles, cela pouvait porter atteinte au code d'honneur de la tribu. Nous pensons ici, bien évidemment, aux amours malheureuses de Majnûn Laylâ qui, rongé par la folie et le désespoir, mourut, tout comme Moulay, dans le désert, entouré de gazelles sauvages. Les gazelles peuvent suppléer la présence de la femme désirée, elles représentent une sorte de remède qui apaiserait et soulagerait, nous supposons, une atmosphère mortifère :

*« Haddad, écrit Ali-Khodja, devient en quelque sorte un Majnun Laylà, ce fou de Laylà en proie à la passion, aux nuits froides de l'exil, à la solitude, à la mort. »*³

¹ « Phénomène par lequel deux mots originellement distincts se soudent pour en former un seul. » Consulté le 25-01-2015 sur <http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/agglutination>.

² BACHELARD, *op.cit*, p.239.

³ ALI-KHODJA, *op.cit*, p.132.

La gazelle est aussi présente dans de nombreux poèmes arabes, parmi les plus célèbres nous citerons ce passage de Jalâl al-dîn Rûmî, dans lequel, on trouve, encore une fois, associées gazelle et folie:

*« J'erre comme un fou dans la plaine :
Où est-elle allée, cette gazelle, dans la plaine ?
Mes deux yeux sont par leurs larmes devenus comme l'Oxus:
Où est-elle allée, cette perle, au fond de la mer ?
À la lune, à Vénus, toute la nuit je demande :
Cette beauté au visage de lune, en quel ciel est-elle montée? »¹*

Enfin, pour conclure avec l'influence de la littérature arabe sur l'écriture de Malek Haddad en général et sur celle de son conte enchâssé en particulier, citons un dernier poème emblématique de la chanson bédouine. La célèbre élégie de Hizia de Mohamed Benguittoun qui fut composée en 1878.

« Une des plus populaires du terroir, inspirée d'une histoire vécue, qui a rejoint les mythes, légendes, récits des passions amoureuses tragiques des histoires universelles fictives ou véridiques des peuplades de l'humanité que la littérature populaire a immortalisé dans les mémoires. Constituant un pan essentiel de la culture algérienne, depuis des siècles, la tradition populaire orale se doit d'être évoquée pour rendre compte de façon appropriée la question du patrimoine littéraire, artistique et spirituel national. »²

Dans une traduction faite par Constantin Sonneck, connu pour ses importantes traductions des chants arabes au Maghreb et ses études sur les dialectes et les poésies populaires de l'Afrique du Nord, nous pouvons voir comment le poète chante la douleur de la perte subite de sa cousine qu'il désigne par la « *reine des gazelles* » :

¹ *Kulliyât-i Shams yâ Dîwân-i Kabîr*, éd. Badî' al-Zamân Furûzânfar, Téhéran, Amîr Kabîr, 1336/1957-1346/1967, poème 677 (désormais désigné par les initiales DS suivi du numéro du poème en italiques et du numéro des vers en caractères ordinaires), traduction de JAMBET, Christian, *Jalâl al-dîn Rûmî. Soleil du Réel*, Paris, Imprimerie Nationale, 1999, pp. 153-154.

² GHRIS, Mohamed, « *littérature populaire d'arabe dialectal* », Consulté le 30-01-2015 sur le site : http://www.reflexiondz.net./Litterature-populaire-d-arabe-dialectal_a666.html.

« Elle vaut les trésors, la belle aux beaux yeux ; et si cela ne suffit pas, ajoutez-y les habitants des villes.(...)
 Je demande pardon au Seigneur ; qu'Il ait pitié de ce malheureux !
 Que Mon Seigneur et Maître pardonne à celui qui gémit à ses pieds !
 Elle avait 23 ans, la belle à l'écharpe de soie.
 Mon amour l'a suivie ; il ne renaîtra jamais dans mon coeur.
 Consolez-moi de la perte de **la reine des gazelles**.
 Elle habite la demeure des ténèbres, l'éternel séjour.
 Jeunes amis ! Consolez-moi de la perte du faucon.
 Elle n'a laissé que le lieu où sa famille a campé, et qui porte son nom.
 Bonnes gens ! Consolez-moi de la perte de la belle aux khelkhals d'argent pur »¹

La gazelle est donc, d'une part symbole de beauté et d'élégance, et de l'autre emblème d'un amour impossible, clandestin et audacieux, d'un amour-fou ou une sorte « d'amour-feu », si l'on peut dire, qui ne peut être que fatal.

Dans le roman de Malek Haddad, cette symbolique est vérifiable : l'impossibilité de l'amour-palmeraie se mesure d'abord par l'emploi du futur dans « *Je t'offrirai une gazelle* », ce qui correspond à une impuissance de tenir sa promesse au présent, puis l'omission de l'adjectif « vivante », exprimé, pourtant, avec insistance dans le vœu de Yaminata, ce qui pourrait être l'indice de la mort de Moulay.

Ainsi, nous avons répondu à notre première interrogation, il ne nous reste plus alors que soumettre l'analyse faite aux critères de distinctions que nous avons développés plus haut pour dire avec assurance s'il s'agit d'un procédé métaphorique ou réflexif.

Le premier critère, on se rappelle, était donc l'aptitude de l'énoncé à réfléchir toute l'œuvre. Nous avons déjà indiqué que cette promesse faite à Yaminata était déjà révélatrice du contenu du récit enchâssé, mais quant est-t-il du récit enchâssant, puisque nous ne pouvons parler de mise en abyme que si la totalité du texte est dupliquée ?

¹ SONNECK, Constantin, *Chants arabes du Maghreb*, 3 Vol., Paris 1902-1904) ; et *Six chansons arabes en dialecte maghrébin*, journal asiatique, mai, juin, juillet, aout, sept, oct. 1839, Paris 8 è). Consulté le 30-01-2015 sur: <http://www.reflexiondz.net>.

A la page 37 du roman, M. Maurice, ami de *l'auteur* lui pose quatre fois la même question :

« *Et où ça se passe, votre gazelle ?* », *l'auteur* finit par dire :

« *Partout, monsieur Maurice, partout !...*

C'était la seule réponse à faire. M. Maurice n'a pas insisté. Il sait bien que partout ça veut dire partout, autant ici qu'ailleurs. » (pp.37-38)

En conséquence, la gazelle ne serait plus propre au conte des amants du grand Erg oriental, dont la présence serait légitime. Même dans le récit initial, elle n'est pas perçue comme l'animal peuplant les déserts, objet d'une quête éperdue, d'un personnage légendaire, puisqu'il s'agissait de « *celle-là-pour-laquelle-on-veut-croire* ».

Dans le bistrot de M. Maurice, *l'auteur* dit à Gisèle : « *Je vous offre une gazelle* » (p.89). La gazelle était empaillée. L'utilisation du verbe « offrir » au présent par rapport à son utilisation au futur dans « *Je t'offrirai une gazelle* » révèle un espoir au présent. « *Néanmoins un espoir au présent dévalait les déserts* » (p.89). Mais la gazelle n'était pas vivante, elle n'était pas non plus vraie, elle était empaillée. L'impossibilité d'offrir une vraie gazelle vivante dans le présent prépare déjà la fin des deux récits. Cet espoir au présent n'était qu'empaillé, il n'avait que l'apparence d'être vrai, parce qu'il y avait le colonisateur, la guerre, la peur, la famine, l'humiliation et le racisme, parce qu'il y avait la mort et Moulay meurt, n'offrant pas la gazelle vivante à Yaminata et *l'auteur* annule la publication de son roman et rompt sa relation avec Gisèle.

Le deuxième critère, qui va nous permettre aussi de considérer le recours à cette image à « double entente » comme un procédé de dédoublement spéculaire, est le dévoilement au sein même du texte d'une éventuelle symbolisation. À cet effet, Malek Haddad s'évertue toujours à révéler au lecteur l'existence d'un sens figuré, c'est peut-être par précaution, pour s'assurer que le large public puisse accéder à la sémantique profonde de

l'œuvre, sachant que l'une de ses plus grandes obsessions, était ce problème de lecteurs authentiques sur lequel nous aurons à revenir.

A cet égard, tout comme le pont dans *La Dernière Impression*, Malek Haddad à la fin de *Je t'offrirai une gazelle*, laisse son personnage, l'auteur, imaginer une bande publicitaire et interdire une certaine lecture : « *Interdit aux types qui pensent que la gazelle est un quadrupède* » (p.124)

Ainsi, dans le récit initial, comme dans le récit au second degré, la gazelle dépasse son statut de quadrupède pour devenir le miroir d'un destin commun, d'un double échec dans la vie et dans l'amour.

2- Les récits-présage :

La mise en abyme se manifeste aussi dans les romans de Malek Haddad par le recours aux présages pour produire un effet de dédoublement.

Le présage est par définition : « *un signe par lequel on pense pouvoir juger de l'avenir* »¹. Il correspond à un système d'interprétation pratiqué dès l'Antiquité, il s'inscrit dans l'héritage culturel de toutes les nations et parfois le même « *signe d'avenir* »², comme le définit Furetière, a des interprétations parfois complètement antagonistes. Robert Seguin en donne l'explication suivante :

« *Depuis des temps immémoriaux, l'homme cherche vainement à percer le mystère de son avenir. Que lui réserve demain ? Quel sera le résultat de ses travaux ? Sont-ils voués au succès ou à l'insuccès ? Qu'advient-il de lui après la mort ? Les pratiques divinatoires les plus secrètes n'apportent pas de réponse satisfaisante à ces questions. Pour calmer son*

¹ *Le Petit Larousse Illustré*, Paris, Larousse, 2008, p.817.

² FURETIERE, Antoine, *Dictionnaire Universel. Contenant généralement tous les mots françois tant vieux que modernes, et les Termes des sciences et des Arts, etc.* A la Haye et à Rotterdam, Chez Arnoud et Reinier Leers, 1701. 3v, p.111.

appréhension et sa crainte de l'inconnu, l'homme recourt au présage. »¹

La propriété réflexive du présage et son aptitude à dire ce qui suit fait de lui une excellente mise en abyme « *prophétique* » qui présuppose le contenu du récit avant son achèvement. Dans l'œuvre de Malek Haddad, la présence de tels récits est récurrente, ce qui offre au lecteur une idée de ce que le texte n'a encore pas révélé. Nous retrouvons cette idée de la superstition dans *Le Quai aux Fleurs ne répond plus* :

« Pour moi, la superstition, c'est la jurisprudence de ma croyance. Il n'y a pas antinomie. Au fond, c'est chic de ma part, c'est pour épargner à Dieu qui a tellement à faire par ailleurs, le souci des petits détails... » (p.79)

Nous retrouvons également dans *L'élève et la leçon*, cette manifestation des esprits qui constitue dans l'œuvre de Malek Haddad une constante autotextuelle :

« Je détourne la tête et regarde vers la fenêtre qui s'est ouverte d'elle-même comme si je ne sais quel esprit venait de la pousser. » (p. 88)

Le recours à de telles croyances, a toujours fasciné l'homme, impatient de savoir ce qui l'attend, mais nous pensons que Malek Haddad fait appel ici à ce genre de pratiques dans l'intention de rejoindre la réflexion de Dällenbach, qu'est de mettre en abyme le contenu du récit, de le dédoubler dans tous ses aspects. Ceci dit, l'auteur ne semble pas, tellement impressionné par ces manifestations divines ou encore ces rituels occidentaux, de toute manière, c'est ce qui est clairement lisible dans le passage suivant :

« L'automne est plus discret. Il a les yeux cernés des regrets qui se fanent. Une littérature de névrosés a prêté à l'automne de mauvais sentiments. L'Occident, dans sa manie de

¹ SEGUIN, Robert-Lionel, "Le présage dans la littérature orale d'une famille québécoise", Québec, éditions La Liberté, 1971, p.163.

l'épopée et dans son amour des sanglots de plomb, a tout noirci. L'automne : la fête des morts, le 11 novembre, le débarquement de 1942... Toute une solennelle et sinistre imagerie est née pour que ces mois délicats et humains portent le crêpe des deuils européens sur une nature plaintive mais tendre. » (La Dernière Impression, p.18)

2-1- Les deux corbeaux et la mort du pigeon :

Dans *Je t'offrirai une gazelle*, une double malédiction est annoncée par la manifestation de deux présages analogiques.

Dans le chapitre 14, Kabèche « *l'araignée blanche* », demanda au père de Yaminata de l'accepter comme gendre, comme celui-ci n'éprouvait aucune estime à son égard, il restait hésitant, n'offrant aucune affirmation. C'est alors que le ton de Kabèche devient menaçant, puisqu'il avait la protection du lieutenant Masson.

Dans cette instance, le narrateur nous rapporte une longue description du désarroi dans lequel se trouvait Yaminata. Aussitôt, en pensant à Moulay la « *princesse bleue* », se rassura mais la présence de deux corbeaux au-dessus du ciel du Koukoumen n'était guère réconfortante :

« Le temps des gazelles ne faisait que commencer. Les araignées tisseuses de malheur en seraient pour leur patience et leur stratégie du diable. Il y avait bien deux corbeaux qui tournaient dans le ciel de la palmeraie, au dessus du Koukoumen, mais le ciel était si bleu, les corbeaux si impeccablement dessinés, que plus rien n'évoquait le danger, que rien ne pouvait déconcerter l'instant. » (p.72)

La vue d'un corbeau est un présage universel présent dans plusieurs mythes, contes et légendes. Cet animal dit « oiseau de mauvais augure », de par son plumage noir, qui chez les Chrétiens est marque de deuil, et son cri rauque et sa nécrophagie, est devenu, surtout dans la culture occidentale, un symbole morbide. Dans la tradition musulmane qui a dénoncé la pratique de la

superstition, l'image du corbeau ne semble pas revêtir un symbole néfaste, mais elle reste, malgré tout, liée aux funérailles quand par exemple le corbeau montre à Caïn comment enterrer son frère assassiné Abel.

Toujours dans une tradition occidentale, il semble qu'elle est la référence dans le texte de Malek Haddad, la vue de deux corbeaux est une superstition à double sens :

« La mort, la famine et la guerre sont souvent annoncées par des bandes de corbeaux. Sur le frontispice des maisons deux corbeaux sont souvent représentés, l'un pour annoncer les naissances et l'autre les morts. »¹

Cette interprétation, nous semble très convenable, les deux corbeaux pourraient alors refléter la naissance de l'enfant de Yaminata et la mort de Moulay, soulignons que c'est à cause de cette réelle menace de Kabèche que Yaminata décide d'avoir un enfant de Moulay, qui serait l'obstacle devant un mariage malheureux.

Juste dans la page qui suit, ce présage est dédoublé d'une manière presque identique :

« Vers dix heures du matin l'auteur était sorti pour acheter des journaux au kiosque gringalet qui fait face à ce magasin d'antiquités à l'enseigne pompeuse « De Bricus à Brucum ». Il traversa la place glissante sur laquelle des âmes prévoyantes avaient semé des grains de blé et des croûtes de pain. (...) Il avait atteint l'angle de la rue du Canivet et de la rue Férou quand un pigeon, saisi par le grand froid, quitta la corniche d'une maison grise, essaya vainement de voler, de s'équilibrer dans sa chute, pour brutalement s'écraser au bord du trottoir étroit » (p.73)

La mort du pigeon, comme la vue d'un corbeau, devient un symbole de malchance : *« L'auteur en fut remué. Il ne sut comment interpréter le présage*

¹ ALBERTOSI, Valérie, *SUPERSTITIONS en tous genres !* Publié le 25 Novembre 2010, consulté sur le site : www.cabine36.com. Consulté le 15-08-2014.

et douta un instant de l'équité du bon Dieu. » (p.74). La présence d'une double superstition s'explique par le dédoublement spéculaire d'une malédiction qui ne semble épargner personne ; la mort ou l'échec, voilà le sort unique des personnages de Malek Haddad.

2-2- Les présages dans *La Dernière Impression* :

Parallèlement à *Je t'offrirai une gazelle*, nous avons décelé dans le premier roman de Malek Haddad, trois récits qui peuvent être interprétés comme des signes de mauvais augure :

Le premier présage est apparent dans la séquence où Lucia faisait ses adieux à Saïd avant de partir en France. Dans un moment intime où les amoureux s'embrassaient, une coupe de céramique, posée sur le guéridon fut renversée :

« Et Lucia était très jolie sans sa robe de tweed.

Un siècle passa.

La coupe de céramique en forme d'hirondelle qui était posée sur un frêle guéridon près de la cheminée, fut renversée par les baisers.

Il y avait deux mandarines sur le parquet.

Il y avait quatre chansons.

Sur tous les marchés du monde il y a des fleurs, des fruits et des oiseaux. » (p.79)

Pas loin, juste dans la page suivante, nous lisons l'information suivante :

« Les journaux avaient dit :

... Les terroristes réussirent à s'enfuir laissant deux morts sur le pavé. Du côté des forces de l'Ordre on ne déplore aucune perte. Malheureusement, au cours de la fusillade, une balle perdue atteignit une jeune femme qu'on transporta dans un état très grave dans une clinique de la ville où une délicate opération fut immédiatement tentée. La victime était à la veille de son départ pour la métropole... » (p.80)

Le présage atteint Lucia qui meurt sur la neige sale, la coupe de céramique, de par sa forme d'hirondelle, rappelle le présage de l'oiseau mort ou de la vue d'un oiseau dans la maison, mais elle renvoie aussi, à travers sa matière au présage du miroir brisé, présage aussi universel qui annonce une mort imminente. Le fait d'accoler cette superstition à la terrible information qui la succède, nous laisse dire que ce présage annonce uniquement la mort de Lucia, à celle de Saïd d'autres signes de malheur seront attribués.

Le deuxième présage est relatif à la mort de Saïd, il se manifeste dans la visite de la tombe de Lucia :

« Le gardien de cimetière s'approcha de Saïd et lui fit remarquer qu'il n'était pas convenable de s'asseoir sur une tombe. » (p.105).

Nombreuses, sont les superstitions populaires relatives à certains comportements dans un cimetière ; entre autre, ne pas s'asseoir ou marcher sur une tombe, ne pas pointer une tombe... Ce qui pourrait aussi prévoir une mort certaine. Nous remarquons, une fois de plus, la mise en évidence de cette prévision par le gardien du cimetière, comme pour attirer l'attention du lecteur sur l'autoréflexivité existante qui ne doit pas passer sous silence.

Le troisième signe de deuil que nous relevons de *La Dernière Impression*, est celui de la montre de Saïd qui tombe dans l'eau, lors de son retour en Algérie.

« Saïd regarda l'heure à la lueur d'une allumette. L'allumette s'éteignit. Et, comme le bracelet de sa montre était usé, dans ses gestes maladroits, Saïd, en voulant frotter une seconde allumette, rompt le bracelet et la montre tomba à la mer.

* * *

L'heure avait sonné !... » (p.129)

Cet incident est semblable à un présage courant qui annoncerait la mort d'un proche si une pendule ou une horloge s'arrête subitement :

« Quand une horloge s'arrête d'elle-même, c'est qu'un proche ou un ami vient de mourir. Quand une horloge arrêtée depuis quelques

temps se remet à marcher toute seule, c'est l'avertissement de la mort prochaine d'un parent ou d'un ami »¹

Ce récit, de par sa capacité réflexive, peut aussi marquer une rupture avec Lucia et avec le temps, une sorte de transition. C'est à ce moment du récit que Saïd décide de passer à l'action, de prendre position et de rejoindre le maquis pour défendre son pays et pour venger son amour :

« Mais, par la vertu de ton sommeil, j'ai retrouvé mes rêves et je veux te venger de cette balle perdue qui m'a fait te perdre, et je veux te venger de cette guerre qui m'a enlevé la paix » (p.105)

3- Les récits de rêve :

L'insertion de récits oniriques dans les textes littéraires n'est nullement une pratique nouvelle, elle remonte à bien longtemps, aux premières œuvres littéraires, les épopées d'Homère constituent un très bon exemple. Cependant, les significations et les fonctions romanesques attribuées à ces activités nocturnes ont subi quelques mutations.

Considéré pour longtemps comme une communication divine et signe prémonitoire, le rêve, avec l'émergence des études en psychanalyse (le fameux ouvrage de Freud, *L'interprétation du rêve*²), n'est plus révélateur du futur mais bien du passé, du vécu, des désirs ou des fantasmes du rêveur, il devient un mode particulier d'exploration de l'Inconscient, des refoulements ou de certaines névroses liées à des complexes infantiles.

A ce propos, le champ spéculaire en général et les réduplications fictionnelles en particulier, ne semblent pas être intéressés par une conception psychanalytique moderne, c'est plutôt vers la fonction classique du rêve, que leur attention est détournée.

¹ SEGUIN, *op.cit*, p.169.

² FREUD, Sigmund, *L'interprétation des rêves*, Tr. en français 1^{re} éd. I. Meyerson (1926), Paris PUF, Nouvelle éd. révisée: 4^e trimestre 1967, 6^e tirage: 1987, février.

Le rêve, dans une littérature plus ou moins classique, est reconnu pour ses fonctions prémonitoires, comme le présage, il se présente généralement comme une manifestation des Dieux pour prévenir le destin d'un personnage ou l'avertir ou lui donner conseil sur quelques démarches le concernant ou concernant quelqu'un de son entourage. Sa capacité d'annoncer l'avenir fait de lui une technique narrative privilégiée des écrivains désirant produire un effet de dédoublement. Le lecteur face à ces séquences oniriques est déjà devant le dénouement, avant achèvement du récit.

« Du fait même des pouvoirs prémonitoires reconnus au rêve, celui-ci permet souvent à l'écrivain de justifier une anticipation sur l'avenir. D'où une fonction du rêve au niveau de la structure dramatique ou chronologique d'une œuvre, qui est souvent une fonction de préparation : par l'emploi du rêve, l'écrivain oriente l'esprit du spectateur ou du lecteur, lui fait anticiper le dénouement, renforce aussi l'impression de fatalité et le climat affectif d'une œuvre. »¹

Michel Foucault distingue les « rêves d'état » des « songes d'évènements »² considérés comme des visions prophétiques, ils auraient des valeurs prémonitoires, cette distinction rejoint celle de l'onirocritique d'Artémidore faite déjà au II^e siècle. Dans son ouvrage antique *La clef des songes*³, il distingue entre les : « *enupnia* (les rêves), qui « accompagnent l'âme en sa course », qui « manifestent au sujet qui dort son propre état » ; et *oneiros* (les songes), qui « dit ce qui est dans l'enchaînement du temps et qui se produira comme événement dans un avenir plus ou moins proche. »⁴

¹ CHENG, YANG, « Évolution de la fonction narrative du récit de rêve dans la littérature européenne », *Visions de l'espace : Regards croisés*, Pensées vives, n.1, 2016, pp. 414-415.

² FOUCAULT, Michel, *Histoire de la sexualité III, Le souci de soi*, Paris, Gallimard, 1984, p. 23.

³ ARTEMIORE, *La Clef des songes*. Onirocriticon (trad. A. J. Festugière), Paris, Vrin, 1975.

⁴ Cité par Foucault, *op.cit.*, pp.18-19.

Dällenbach, en élaborant sa théorie sur le récit spéculaire ne manque pas de nous faire remarquer ce recours traditionnel aux rêves prémonitoires, comme mode de réflexion :

« En tant que support traditionnel de la mise en abyme, le rêve eût dû, semble-t-il, alerter la critique et la conduire à déceler les propriétés réflexives de cette séquence privilégiée. »¹

Donc, ce que devrait retenir notre analyse, est cette seconde forme de vision nocturne, dite *songe d'évènement* ou « *oneiros* » qui serait capable de mieux répondre aux attentes réflexives de Malek Haddad qui ne manque pas aussi, l'usage d'une telle technique. Les récits oniriques porteurs de prévisions, insérés dans l'œuvre de Haddad, sont moins fréquents que les présages décelés, nous n'avons relevé que deux récits de rêves, il ne nous reste plus que les définir, les classer, analyser leur efficacité et leur conformité au modèle spéculaire.

La première vision nocturne est présente dans *La Dernière Impression*, c'est celle du spectre de Ma' Messaouda, marchant sur le pont de Saïd :

« Ma' Messaouda marche sur le pont. Elle est légère comme une idée. Elle crie en regardant l'abîme : Tu n'épouserai jamais une Française. » (p.38).

A première vue, cette séquence nous renvoie à la scène de l'agonie de la vieille dame, entourée de son fils Idir, sa belle-fille Simone et de son petit-fils Saïd. Avant sa mort Ma' Messaouda faisant son testament, s'adressa à Saïd et lui dicta ses dernières volontés :

*« - Mon fils, tu n'épouserai jamais une Française. (...)
Elle ajouta :
- Abaden ! Mouhal ! Mouhal ! Et s'assoupit. (...)
Ma' Messaouda ouvrit les yeux :*

¹ DÄLLENBACH, *op.cit.*, p.154.

- *Jamais une Française...* » (p.31).

Il est clair que les paroles de la grand-mère furent adressées à Saïd mais expriment également le refus du couple Idir/Simone, ses derniers soupirs portaient en leurs plis, le rejet de tout mariage mixte, de toute communication possible avec l'Autre :

« Il y a dans tout mariage qui s'appelle hideusement mixte, quelque chose qui ressemble à un paradoxe ou à un non-sens. Ceux-là qui s'attendrissent devant cet internationalisme de facilité ne se doutent pas de toute l'hétérogénéité, le sublime parfois, mais le tragique toujours. » (p.34)

Uniquement, à ce moment, le rêve de Saïd, ressemble à ce que Michel Foucault nomme, un rêve d'état, un « *enupnia* », un rêve qui résulte d'un bouleversement diurne, d'une souffrance morale due à la mort de la grand-mère et à cette contrainte, à cette exigence et à ce refus d'une relation possible entre Saïd et Lucia. A ce stade, la vision cauchemardesque de Saïd n'a rien de réflexif, elle traduit simplement une forte émotion ou le déchirement du personnage.

Dans un autre ordre d'idées, si nous remettons cette séquence dans son contexte, nous pourrions alors obtenir quelques éléments pouvant changer le statut du rêve et fournir des pistes autotextuelles qui peuvent prévenir soit la mort de Lucia, soit celle de Saïd, soit celle des deux, reprenons un peu du passage dont figure cette séquence onirique :

« La mort claque des dents. Elle n'a pas froid. Elle scande la sarabande des ponts qui font les fous...Ma' Messaouda marche sur le pont. Elle est légère comme une idée. Elle crie en regardant l'abîme : Tu n'épouseras jamais une Française. L'écho a confirmé : jamais une Française. Les lauriers-roses applaudissent. Les corbeaux sont au garde-à-vous.... » (p.38)

De prime abord, nous pouvons remarquer l'association de la mort qui « claque aux dents » aux ponts, puis l'utilisation du pluriel « *les pont qui font*

les fous », par rapport au singulier « le pont de Saïd », ce qui donne nettement l'impression que cette expression renvoie à Saïd et Lucia, deux amoureux, deux « fous », parce que l'un était Algérien et l'autre était Française, et qu'entre l'Algérie et la France, « *il n'y a pas deux mille kilomètres. Il y a quatre années de guerre.* »¹

De surcroît, la vue d'un spectre, surtout celui d'une personne sage, croyante ou âgée, constitue, selon une croyance courante, un message envoyé par des voix transcendantes pour avertir ou informer les mortels.

Aussi, nous aurons remarqué l'usage de l'abîme. Comme pour Dällenbach, Malek Haddad associe cette image à l'écho qui confirme le verdict, produisant, par l'effet d'insistance et de répétition, une sorte d'imprécation, une affirmation ou la certitude d'un destin infaillible. L'abîme serait donc responsable des dédoublements et des réverbérations auxquels recourt sans cesse notre auteur.

Enfin, l'image des corbeaux, nous l'avons abordée dans l'analyse des présages, est un mauvais signe, associée aux éléments précédents, elle devient signe d'une fatalité certaine. Ce caractère prédictif d'une impossible relation puis d'une fin tragique a déjà été observé par Nedjma Benachour qui écrit :

« Cette rupture avait, dans le récit, des signes prémonitoires.

Le premier signe est l'impossible relation Lucia/Saïd.

L'échec de ce couple s'exprime doublement : Lucia désire quitter l'Algérie et la veille de son départ, elle est tuée par une balle perdue lors d'un accrochage armé.

*Le deuxième signe renvoie à l'exhortation de la grand-mère à son fils Idir, l'oncle de Saïd.... »*²

¹ HADDAD, *Je t'offrirai une gazelle*, op.cit, p.98.

² BENACHOUR, op.cit, p.145.

Cette recontextualisation du récit onirique nous était doublement bénéfique : elle nous a permis non seulement de vérifier puis valider le passage du rêve de Saïd au songe prémonitoire, mais aussi d'affirmer et apprécier une compatibilité incontestable entre ce songe et une mise en abyme fictionnelle, ce qui répond certainement à la déclaration de Tahar Bekri à propos de la séquence de rêve : « *Il est difficile d'établir ici une logique narrative interne à ces évènements. Le rêve crée au niveau de la narration un enchevêtrement du réel et de l'irréel par rapport au héros. (...) cette écriture illogique/rêve est une écriture qui tente de s'évader du référent historique auquel renvoie le texte.* »¹ Au contraire l'image de l'abîme et de l'écho rendent très logique cette instance narrative qui n'aurait de fonction principale que de dédoubler le récit et offrir un spectacle vertigineux de miroirs réflecteurs.

Le deuxième récit onirique présent dans l'œuvre de Malek Haddad est celui fait par l'auteur dans *Je t'offrirai une gazelle*. Dans ce rêve, il n'est pas question de spectre ou d'un message divin, mais plutôt des lecteurs du roman :

« L'auteur a eu très peur, il ne saura jamais s'il a rêvé. N'importe, il a vu...

(...) La main secoua plus fort l'épaule de l'auteur qui s'était endormi. M. Maurice disait d'une voix très douce :

_ Mais pourquoi pleurez-vous ?...Je m'excuse, je vais fermer, ne pleurez pas, monsieur...

Devant cette larme inexplicable, incompréhensible pour lui puisqu'elle sortait d'un rêve pour couler sur la réalité, il sembla tout à coup à M. Maurice que toute familiarité serait déplacée.

Tous les encriers du monde viendraient boire à la source. » (pp.116-120)

¹ BEKRI, *op.cit*, p.32.

Il est toutefois logique de ne voir dans ce rêve aucune prémonition, aucun songe d'évènement, puisque rien ne peut confirmer qu'à la sortie du roman, telle sera sa réception et l'opinion de son lectorat. Rien dans ce rêve ne peut annoncer l'avenir puisque la publication du livre est annulée.

Dans l'éventualité où cette vision, aussi cauchemardesque, ne représente ni un songe, ni une prédiction, elle peut, malgré cela, devenir un élément autotextuel du fait qu'elle a poussé l'*auteur* à avorter son projet, à rompre avec Gisèle et avec lui-même, puisque son roman était sa seule espérance, la raison pour laquelle il continuait à supporter une vie malheureuse, l'écriture était pour lui ce paradis par lequel il s'échappait des enfers de l'exil, de l'ennui, de la solitude et d'une atmosphère morne, devenue insupportable. Est-il possible, qu'un écrivain, tant passionné, puisse abandonner son projet à cause d'un rêve ? Est-il possible, voire logique, voire même acceptable qu'un écrivain, tant engagé par son écriture, puisse céder aux fruits de ses efforts, de ses nuits blanches et de ses jours sombres, à cause d'une simple vision nocturne ? Nous ne pensons pas que ce récit soit un simple récit de rêve relevant des craintes et des obsessions qui se transforment en folie suicidaire, au contraire, son caractère réflexif est patent et résulte même du fait que l'*auteur* a cru à la réalisation de cette vision ce qui fait d'elle une autre reduplication non seulement fictionnelle mais aussi énonciative¹.

4- Les récits-prétexte :

Il existe dans l'œuvre romanesque de Malek Haddad, d'autres formes de récits révélateurs de spécularité, qui ne sont ni de l'ordre des présages, ni de l'ordre des songes prémonitoires, il s'agit d'un genre particulier de récits que

¹ Elle sera par la suite analysée, dans la partie consacrée à la mise en abyme énonciative.

nous proposons d'appeler « récits-prétexte »¹ pour deux raisons : la première est qu'ils servent d'alibi, d'excuse à l'auteur pour offrir l'image d'une mise en abyme et réfléchir le contenu du récit qui les enchâsse; la deuxième est qu'ils sont de peu d'importance pour la trame narrative et ne jouent donc pas un grand rôle dans la succession d'évènements, leur insertion, n'a donc autre fonction qu'enrichir la matière réflexive de l'œuvre, de la rendre consistante, intelligible et visible pour tous.

Ces récits-prétexte sont assez nombreux, par comparaison à ceux que nous avons déjà analysés, il en existe quatre dans *La Dernière Impression* qui peuvent être le miroir qui reflète une double rupture, soit avec l'amour et avec la vie :

Le premier est celui du mendiant dans la rue des Arabes :

« Bien sûr il y a le mendiant qui, dans la rue des Arabes, patauge dans la boue en appelant les hommes. Et ce mendiant a froid. Il est trop malheureux pour avoir du chagrin. Il pleure parce qu'il a froid. L'hiver est un cadeau de Dieu. Le froid n'est que l'œuvre des hommes. » (p.75)

Ce mendiant est le reflet de Saïd sans Lucia, sans sa bien-aimée qui le protégeait du froid « humain » et qui lui dessinait les jours, Lucia qui redonnait sens et brillance à sa vie, sans elle, Saïd était un homme vulnérable, il était ce mendiant mourant dans la misère, il était insignifiant.

Saïd, se voit aussi reflété par un autre personnage inspirant pitié et misérabilisme, celui du porteur, le « hammel » à l'avenue Forcioli, dont les clameurs sont les témoins de la souffrance du héros :

¹ Si nous proposons cette nouvelle terminologie, c'est dans l'intérêt d'organiser les récits relevés et non dans la mesure de qualifier un nouveau genre de récit puisque celui-ci est déjà rangé dans la catégorie « *mise en abyme* » chez Dällenbach ou « *récit prédictif* » chez Genette .

« Dans l'avenue Forcioli un hammel portait péniblement un sac de blé retenu à son front par deux cordes qui sciaient son cheich usé. Le sac était plus gros que le hammel. De temps à autre, l'homme poussait un cri qui n'avait plus rien d'humain. (...) Derrière lui, venait un Mozabite gras à souhait, le regard lointain, les joues satisfaites et pendantes d'un bouledogue repu et les lèvres agitées par un tic ou une prière. » (p.87)

Dans ce micro-récit, c'est Saïd lui-même qui s'identifie au porteur : *« Saïd pensa qu'il ressemblait à ce hammel...La côte était la même. Et pourtant...Un demi-quintal de blé pèse-t-il autant qu'une tonne de chagrin ? » (p.88)*. Le hammel, cet homme maudit, impécunieux et pitoyable devient ce Saïd, cet être sans âme, sans fortune, sans abri, ce damné de la terre qui porte sur son dos tout le poids du malheur humain, chagrin d'amour ou amour patriotique, voilà ce qui pèse très lourd sur le personnage.

A celle du hammel, s'ajoute une autre image allégorique, qui constitue le troisième récit-prétexte présent dans l'œuvre :

« Ainsi, dans l'extrême Sud saharien on peut voir encore souffrir les caravanes. On peut voir les gestes mécaniques des chameaux pliant sous leur charge(...). Comme un ressort mystérieux, leur résistance est remontée à l'extrême. Parfois, épuisé, vaincu, l'un d'eux s'affaisse. Les Touareg alors le soulagent de son fardeau qu'ils partagent entre les survivants. » (p.89)

Cette allégorie a pour fonction de réfléchir tout le non-sens et tout l'absurde de la situation dans laquelle se trouve Saïd qui, par une longue description pathétique, est réverbéré par ce chameau vaincu, que ni le désert, ni la caravane, auraient pitié de lui :

« Et demain, ou après, la caravane verra les palmeraies. Les chameaux boiront dans les Gueltas (...). Puis sur le chemin du retour, quatre ou cinq mois après, la caravane reprendra la piste, repassera là où elle était passée sans qu'aucune pudeur ne la fasse dévier d'un degré afin d'éviter les débris d'un des siens, rongés par le vent et les fauves. » (p.90)

La quatrième mise en abyme fictionnelle présente dans *La Dernière Impression*, est celle de la mort de l'abricotier :

« Au milieu du jardin l'abricotier n'avait pas résisté à la dernière gelée. Pauvre vieux ! Il avait bien trente ans cet abricotier. Personne ne l'avait planté, personne ne l'avait soigné. Il avait grandi au milieu des enfants qui lui volaient ses fruits encore verts et qui avaient courbé et usé ses branches en y fixant les cordes de balançoires de fortune. » (p.96)

Tahar Bekri avait déjà remarqué la fonction symbolique de ces récits et la difficulté qu'il y a à cerner le champ allégorique de l'œuvre, cependant il n'en analyse que deux récits :

« Deux allégories viennent illustrer dans le roman le non-sens de la situation :

- 1- *Allégorie du hammel (le porteur).*
- 2- *Allégorie de l'abricotier. »¹*

Bekri voit dans la mort de l'abricotier l'allégorie de Chérif, le beau frère de Saïd, et sa décision de partir en France :

« Chérif aussi n'a pas résisté à la dernière gelée. Partir alors que le pays est en lutte contre le colonisateur est être condamné irrémédiablement à l'automne à l'orée du printemps (...). Chérif est cet abricotier que personne n'avait planté, que personne n'avait soigné... Il est ce non-sens de l'abricotier mort par l'hiver des situations tragiques »²

Il serait toutefois pertinent de nuancer cette interprétation, aussi possible, que donne Bekri de ce récit allégorique, il nous semble que la mort de l'abricotier renvoie plus à la mort du couple Lucia/ Saïd qu'au départ de Chérif. Saïd comme l'abricotier, comme Lucia d'ailleurs, étaient une source de joie, de bonheur et de quiétude, leur amour ressemble aux branches

¹ BEKRI, *op.cit*, p.39.

² *Ibid.*, p.40.

protectrices de l'arbre, mais la guerre était si violente, l'hiver si froid qu'il n'épargnait personne et l'amour n'y avait plus sa place. N'est-ce pas pour ça que les deux amoureux ont été condamnés ? N'est-ce pas ça leur crime impardonnable pour lequel ils ont payé cher et rendu l'âme ? De toute manière, c'est cette absurdité, ce non-sens qui gèrent la situation narrative, dont nous parlait Bekri et que nous approuvons :

« L'absurde comme actant dans la sémantique de l'œuvre est le moyen par lequel l'auteur incrimine la colonisation et sa conséquence : la guerre. Le non-sens de la mort de Lucia n'est il pas parallèle au non-sens qui ouvre le roman et où l'on apprend que « le pont doit sauter » ? »¹

Dans *L'élève et la leçon*, la première mise en abyme prospective qui se présente sous forme de récit-prétexte est celle d'un vieil homme qu'Idir a rencontré en 1940, quand il était médecin dans l'armée française. Dans un petit village français, que les bombardements de l'armée Allemande ont réduit en cendres et qu'il n'en demeurait qu'une petite école rurale, un paysan continuait à cultiver sa ferme malgré les bombardements, malgré la guerre, malgré la présence de l'ennemi allemand :

« ...je tombai sur un vieux paysan qui travaillait dans son champ. Sa ferme brûlait (...). Je ne pus m'empêcher de lui demander pourquoi il persistait à cultiver son jardin alors que sa ferme brûlait encore, alors que les Allemands seraient dans le village d'un moment à l'autre, alors que nous-mêmes avions reçu l'ordre de nous replier.

Il me regarda, absent, il regarda sa ferme qui continuait de brûler, puis il finit par me dire :

_ Ben ! Il faut bien que ça pousse quand même.... » (pp.66-67)

¹ BEKRI, *op.cit*, p. 39.

Ce micro-récit illustre le combat d'un homme patient et décidé ; cultiver sa terre alors qu'elle est rongée par les flammes est le symbole d'une volonté de fer, d'une forte résistance, d'une révolte contre le système, c'est une manière de guerroyer contre le feu, contre la poudre, contre les armes, contre l'ennemi qui est pourtant en chair et en os. Labourer encore, en temps de guerre, est une manière de sauver l'humanité, de continuer l'existence de la race humaine.

Ce vieux paysan, est une double image en abyme, d'une part de la résistance de Fadila et Omar, deux étudiants, deux révolutionnaires et deux amoureux ; leur amour était ce défi qu'ils lançaient à Paris. D'une autre part, c'est l'image d'Idir refusant de « faire partir » l'enfant de Fadila. S'abstenir d'aider Fadila, sa fille unique, à avorter, à abandonner le fruit de son amour, est aussi une manière de sauver la vie humaine, c'est aussi une façon de mener un combat. Ce refus total de l'idée d'avortement, serait un rejet de la défaite, de la perte, de l'échec et de la mort. Cela ne rend pas Idir un homme courageux ? Un héros positif, qui marche dans le sens de l'Histoire, comme le paysan seul face à l'incendie et à l'armée Allemande ?

Cette mise en abyme a eu le privilège et l'opportunité d'être le seul moyen d'illustrer le passage d'Idir, d'un personnage passif à un personnage positif, d'un homme maudit, abandonnant sa famille et sa patrie pour se réfugier à Paris et dans ses souvenirs, d'un TRAITRE , à un héros de guerre :

«Tous les mots de ma fille portaient des majuscules. L'insulte commence avec les grands mots. Ensuite, les gros mots.

Je m'attendais à ce qu'elle emploie le mot TRAITRE. Avec sept majuscules. En lettres capitales. Mais pour elle j'étais un traître. » (p.29)

L'enfant de Fadila, comme le jardin du vieillard, sont l'espérance du peuple qui se bat, sont le symbole d'un idéal de Liberté dont la quête se poursuit dans les gestes les plus simples, dans les êtres les plus sensibles. En refusant de tuer une âme innocente, Idir marque sa rupture avec un passé qui

le hante, qu'il dédaigne, un passé dont il n'est pas très fier, plein d'hésitations et de déceptions, ce passé monstrueux est l'abîme même, au sens premier de gouffre profond, dans lequel la jeunesse d'Idir et ses plus beaux rêves ont fané :

« Je me sens au bout de la nuit, prêt à culbuter dans je ne sais quel abîme sans clarté, sans fond, sans dimension et presque sans signification. Je suis coincé entre le jour et la nuit. Je suis un Présent qui n'en peut plus, qui n'en finit plus. » (p.141)

Cela marque aussi une rupture avec le présent, un présent ennuyeux, infernal, un présent en exil. Idir Salah est désormais un homme décidé, convaincu, ayant les idées nettes et la conscience tranquille, il n'est plus un homme qui désire la mort, au contraire, pour lui, la vie est l'unique issue :

« Ce n'est pas un cas de conscience qui se pose à moi. Accorder mon aide à Omar, ce n'est pas choisir. La vie n'est pas une idée, n'est pas un idéal, et c'est la vie que je voudrais choisir. Je voudrais être vivant. Ou bien mourir, à condition de savoir sourire comme le docteur Coste. » (p.155).

L'enfant de Fadila viendrait donc apporter ses lumières aux jours obscurs d'Idir, comme la ferme apporterait ses fruits à son cultivateur. Croire au futur, n'a rien de philosophique, au contraire c'est le propre de l'humanité, n'est-ce pas pour l'avenir que les peuples font la guerre ?

« L'espoir, ma Fadila, est la manière de nier les imbéciles et l'imbécilité. L'espoir est une espèce d'autodéfense contre l'absurde. Il est bon comme un enfant se rendant à l'évidence » (p.50)

Dans *Je t'offrirai une gazelle*, un récit-prétexte est observable dans le chapitre 16, il s'agit de l'histoire de Josette, que l'auteur surnommait la « même du coin », une infirmière qui fréquentait régulièrement le bistrot de

M. Maurice pour boire de l'alcool jusqu'au matin et écouter Brassens, chantant le célèbre poème de Louis Aragon « *Il n'y a pas d'amour heureux* ».

« De qui est ce poème ? Il n'est plus d'Aragon. Il est signé « la même du coin ». Elle l'a composé depuis qu'il est parti pour ne plus revenir, l'abandonnant enceinte après trois ans de vie commune. Elle l'a composé avec le premier refus, son premier litre de sang chez la faiseuse d'anges, son premier litre de rouge dans les bistrots par-ci par-là (...). Avec l'hôpital où elle ne travaille plus et où elle entrera pour crever au pavillon des cirrhotiques. »
(p.79)

Dans ce micro-récit, on peut déjà distinguer les traits d'un malheur criant, on peut déjà sentir l'échec et l'abandon, déjà une double rupture s'impose à nous, sur le plan personnel où Josette est délaissée par le père de son enfant, sur le plan professionnel dans la mesure où elle perd aussi son emploi à l'hôpital. Dans un dédoublement vertigineux, la défaite de Josette n'est que le miroir d'une paire de revers dans le récit initial : échec de l'amour (Ourida-Gisèle- Gerda) et de la publication du manuscrit ; cette double déception se dédouble encore, dans le récit au second degré, comme par la présence d'un deuxième miroir qui serait lui-même en abyme : l'échec de l'amour-palmeraie et de la capture de la gazelle vivante, l'unique mission que Moulay devait accomplir pour gagner à jamais le cœur de sa princesse bleue.

Les derniers récits-prétexte sont présents dans *Le Quai aux Fleurs ne répond plus*, ils sont au nombre de deux :

Le premier est celui de l'histoire des deux pensionnaires de l'Hospice des Vieillards que Khaled avait rencontrés un 11 novembre, dans une brasserie provinciale, située derrière l'Hôtel- Dieu, pas loin du Quai aux Fleurs. Le choix de cette date fait allusion à l'Armistice de 1918, signé le 11 novembre pour mettre fin aux combats de la Première Guerre Mondiale qui se termine par la victoire des Alliés et la défaite de l'Allemagne.

Sur le plan physique, Malek Haddad nous décrit deux vieux personnages à l'allure fatiguée : « *deux petits vieux très propres dans leurs costumes fripés mais sans tache. Chacun portait, à sa boutonnière un ruban fané.* » (p.23). Deux personnages d'un milieu social précaire, touchant une pension insignifiante qui leur permettait à peine de s'offrir un repas digne une fois par mois et un petit verre de boisson préférée à vingt francs. Sur le plan moral, ces personnages sont aussi décrits dans le malaise dû à l'état dans lequel ils se trouvaient après avoir servi l'armée Française et failli perdre vie, nulle reconnaissance à l'égard des hommes sacrés qui ont eu la chance de survivre dans une société encore plus dure.

« _ *Ou étiez-vous à cette heure-ci ? Demanda le plus âgé à son compagnon.*

_ *Dans la boue.*

Aujourd'hui, ils étaient dans la merde, mais ils avaient mangé du poulet à midi.

_ *Encore un autre verre à vingt francs ?*

_ *Vous faites des folies, mon cher, vous dépensez trop... » (p.24)*

Cette situation infortunée, dans laquelle se trouvent les deux rescapés est semblable à celle de Khaled, non seulement sur le plan financier, où il se sent humilié par un éditeur qui ne respecte pas sa personne et qui préjuge sa littérature :

« _ *Bonne chance, mon petit Khaled. Ce « petit Khaled » étant dit sans paternalisme, sans familiarité.*

_ *Comment réclamer de l'argent à un éditeur qui vous appelle par votre prénom ?... » (p.91)*

Aussi sur le plan personnel, Khaled est trahi par ses propres principes, amour/fidélité, patriotisme/engagement ne deviennent pour lui qu'illusions et mensonges. Mais si les deux hommes sont des rescapés de guerre, Khaled n'en

sortira pas vivant de la sienne, car son combat était une lutte contre l'absurde et c'est justement l'absurde qui triomphe dans les œuvres de Malek Haddad.

Une autre mise en abyme prospective se manifeste dans le dernier roman de Malek Haddad, dans le récit de Mme Léonie, la cantinière, une bonne femme de soixante ans aux cheveux décolorés. Pendant la Seconde Guerre Mondiale, son mari tomba gravement malade d'un cancer ou ulcère à l'estomac, il ne pouvait alors boire que du lait. Mme Léonie eut difficilement, grâce aux médecins, un litre tous les deux jours. Or, la pauvre femme adorait le lait alors à chaque repas elle volait à son mari une petite tasse :

« Eh bien ! Croyez-moi ou ne me croyez pas, monsieur Khaled, après trente ans de mariage, c'était la première fois que je trompais mon mari !... » (p.65)

Bien qu'il s'agisse dans ce récit de vouloir peindre également une société marquée par la pénurie, dont les conditions de vie sont d'une extrême difficulté à cause de la baisse de production et du manque des denrées alimentaires, la lumière est aussi mise sur cet acte de déloyauté, exprimé clairement par le verbe « tromper », sauf qu'une fois de plus, l'adultère d'Ourida ne ressemble en rien à l'hypocrisie de Mme Léonie. Si cela relève toujours de la trahison, celle d'Ourida n'est pareille à aucune autre, elle est juste pénible, sinistre, perfide, elle est simplement mortelle.

II- Les mises en abyme rétrospectives :

Si la mise en abyme prospective apparaît comme une modalité de réflexion prémonitoire pour avertir le lecteur et lui exposer la fiction en « raccourci » au seuil de l'œuvre, la mise en abyme rétrospective se dit révélatrice du passé, elle ne prévient rien, elle se présente comme un résumé ou une répétition d'un déjà su.

Dans l'œuvre de Malek Haddad, il existe une seule mise en abyme terminale que nous retrouvons dans *L'élève et la leçon* qui semble le plus pauvre en mises en abyme inaugurales par rapport aux autres romans de l'auteur (neuf mises en abyme ont été enregistrées dans *La Dernière Impression*, cinq dans *Je t'offrirai une gazelle*, deux dans *Le Quai aux Fleurs ne répond plus* et uniquement une dans *L'élève et la leçon*), ce troisième roman a eu l'exclusivité d'être l'unique œuvre offrant une illustration exemplaire de la « coda ».

Cette duplication se manifeste dans le chapitre 26, Idir face au désir de sa fille de se débarrasser de son enfant, se rappelle d'un film qu'il a vu sur les tortues géantes :

« - ...*Enfin, dès que je serais débarrassée...*

Je trouve l'expression odieuse.

Il me souvient d'un film que j'ai vu, tourné à Bornéo sur la vie des tortues géantes de l'océan Indien. Sur les sables de la plage, une tortue pondait ses œufs et en gros plan, on nous la montrait versant de grosses larmes dans l'effort et la douleur de sa procréation. Puis, après avoir enfoui ses œufs dans le sable, épuisée mais soulagée, elle partait vers la mer, sans un seul regard pour cet avenir que couvait la grève. Ces vues m'avaient gêné. » (p.135)

A première vue, ce récit semble s'orienter vers Fadila, il semble réfléchir et illustrer sa volonté d'avorter, de laisser derrière elle le fruit de la passion et de la douleur, dans cette perspective, cette reduplication serait une mise en abyme prospective qui renvoie au futur de l'enfant laissé par sa mère. Or, rien dans le roman n'indique que tel fut le cas, il n'est nulle part mentionné que le père a accepté d'aider sa fille à accomplir un faux-désir, une volonté non voulue, un avortement non souhaité, au fil des pages, même le refus d'un tel acte cruel ne fait que s'accroître au point de nous convaincre que cet enfant va naître dans l'évidence :

« Ma poupette, tu parles de cet enfant comme s'il était déjà né. C'est donc qu'il existe. C'est donc qu'il est né dans la réalité de ton ventre et dans le ventre de l'Histoire » (p.72)

Dans tout le roman, le destin de l'enfant n'est pas révélé explicitement: *« Ai-je raison de refuser à Fadila ce qu'elle me réclamait ? Où est le Bien, où est le Mal, puisque la mort réunit ces deux limites dans une commune extrémité ? » (p.155)*, à la fin du texte nous lisons : *« La dernière opération du docteur Coste avait réussi » (p.160)*. Même si le texte ne le dit pas, la naissance de l'enfant est évidente, ce qui nous amène à contester l'hypothèse que cette mise en abyme soit celle de Fadila, mais si elle ne reflète pas l'histoire de cette jeune maman, que peut-elle alors réfléchir ?

Il est à noter que le verbe « se souvenir », employé dans un sens rétrospectif, a pour fonction de tromper le lecteur, le film ne fait pas allusion à Fadila mais à son père. C'est l'image d'Idir qu'est reflétée ici, c'est son passé, son abandon du cercle familial qui se trouvent dédoublés. La tortue ne reflète pas l'image de Fadila, mais celle d'Idir, l'époux qui n'a pas pu aimer sa femme parce qu'il aimait Germaine, le médecin qui a quitté sa femme qui meurt dans un hôpital psychiatrique à Blida, le père qui a laissé seule sa fille de 8 ans, l'Algérien qui est parti se réfugier en France laissant le village natal et les souvenirs d'enfance et c'est justement pour cela que la vue de ce film l'avait gêné, ce souvenir donne à Idir un terrible sentiment :

« Il m'est souvent arrivé d'avoir honte d'être un homme. Mais rarement comme ce soir. » (p.36)

C'est uniquement dans cette optique, que nous pourrions dégager cette réduplication de son caractère artificieux, pour affirmer que c'est une mise en abyme rétrospective qui permet le retour au passé et aux souvenirs qui hantent le personnage.

III- Les mises en abyme rétro-prospectives :

Ce dernier type de mise en abyme, on se souvient, permet de pivoter entre un « déjà su » et un « reste à savoir », en d'autres mots entre le passé et le futur, il se présente sous forme de combinaison entre les vecteurs et les fonctions des mises en abyme précédentes.

Le premier pivot est décelé dans *La Dernière Impression* dans le souvenir de Saïd faisant une balade sur son vélo :

« Lorsque Saïd était gamin, il lui arrivait souvent, les jours de congé, de prendre son vélo et de quitter la ville. Au départ tout allait bien, Constantine étant perchée sur son rocher comme un point sur un i. Les routes descendaient vers la plaine à une allure vertigineuse. Il se grisait alors de cette vitesse obtenue sans efforts. Et il s'en allait loin, toujours plus loin. Mais le soir tombé, il fallait revenir, il fallait pédaler, suer, forcer, peiner. Il fallait mériter la vitesse de l'aller. Il fallait payer les vertiges confortables du départ. » (p.46)

Si ce micro-récit renvoie au passé lointain, à l'enfance de Saïd dans les rues de Constantine, il n'en révèle pas moins l'avenir du personnage. Dans cet ordre d'idées, par cette description surprenante l'auteur fait allusion aussi à la relation de Saïd avec Lucia. Comme ce vélo en descente, leur amour leur procurait une joie vertigineuse, une passion ardente, il ressemble un peu à ces attractions à fortes sensations qui, à la fin, vous donnent toujours du vertige, du plaisir et de la volonté de refaire sans cesse l'expérience. Or le vélo en côte devenait lourd, donnait peine et demandait de l'effort. L'amour aussi, une fois condamné par la guerre, donnait mal. Saïd, après la mort de Lucia devait supporter tout le malheur, toute la solitude, tout le désarroi. Il fallait alors supporter les baisers qu'il ne donnerait pas à sa chérie, il fallait conserver, emprisonner dans l'éternel mutisme les mots d'amour qu'il ne dirait pas à son soleil. La guerre semble reprocher aux personnages leur passion, elle ne

pardonne rien et les deux devaient payer cher, la peine de mort semble être l'unique sanction possible dans de telles conditions :

« Que le destin s'appelle une pente à gravir ou un commerçant à régler, il faut toujours payer : le bonheur ne fait jamais crédit. On dirait parfois qu'il prend un malin plaisir à nous laisser nous endetter. Vous payerez à la caisse. Rien n'est plus traître que le self-service. Tous les fauchés de joie le savent bien. » (p.47)

Le deuxième pivot est présent également dans *La Dernière Impression*, c'est une réflexion qui s'illustre par deux éléments: la démolition du pont que Saïd apprit par les journaux et la rubrique nécrologique dans laquelle se trouve l'article :

« C'est par les journaux que Saïd apprit que son pont avait sauté. Quelle idée de chercher dans la rubrique nécrologique l'avis de son propre décès » (p.145)

Bien qu'il s'agisse ici d'un fait passé annoncé par la presse écrite, c'est aussi à la mort de Saïd que ce passage renvoie explicitement, à la fin tragique qui aurait lieu quelques pages, quelques jours après.

Nous retrouvons dans *L'élève et la leçon*, une parfaite illustration de la troisième mise en abyme rétro-prospective présente dans l'œuvre romanesque de Malek Haddad, c'est le cahier de Fadila alors qu'elle fréquentait l'école primaire. Dans ce cahier, Idir relit les leçons d'histoire que Fadila apprenait de ses instituteurs Français, *« le cahier de Fadila contient tout l'absurde et toute l'ingénuité du monde. » (p.147).*

En tournant les pages du cahier, Idir découvre des pages blanches qui correspondent aux jours d'absence de Fadila :

« Ce jour-là, j'avais quitté le village, j'avais quitté les cigognes que je connais, les lampes à acétylène que je connais, les escargots que je connais. Ce jour-là j'avais voulu quitter Germaine, j'avais voulu quitter mon passé. J'ignorais que le passé s'oppose au divorce. Il se venge dans notre mémoire. » (p.149)

Entre ces pages blanches, Fadila avait glissé deux photos, celle de son père et celle d'Omar. Si le cahier de Fadila provoque chez le personnage un retour aux sources que la photo et les pages blanches illustrent parfaitement, la photo d'Omar permet, par contre, un regard sur le présent mais aussi le futur. L'avenir de Fadila ne peut se lire sans Omar, son destin est à jamais lié à celui du jeune homme, non seulement par les opinions politiques qu'ils partageaient, mais aussi par leur enfant, ce lien, ce pont d'amour, cette gazelle-mirage.

Le dernier pivot est présent dans *Le Quai aux Fleurs ne répond plus*, le dernier roman de Malek Haddad. Si nous laissons cette duplication à la fin, c'est justement pour mettre l'accent sur une mise en abyme assez transparente, analogue à celle du deuxième roman. Par le biais de ces réflexions particulières, le texte se présente comme un récit spéculaire mais aussi comme un récit de métafiction.¹

Tout comme *Je t'offrirai une gazelle*, le héros du roman est un écrivain et poète algérien exilé à Paris. Khaled Ben Tobal rencontre l'échec dès son arrivée à la métropole française, échec de l'amitié et enfin échec de l'amour qui le conduit à la mort.

Khaled Ben Tobal, faisant un séjour en Provence, fait la connaissance d'un personnage surnommé « Bim-bo ». « Bim-bo » se met à faire ses confidences et raconte à Khaled qu'il avait un âne qu'il appelait « Fada » et qu'il considérait comme un ami, un copain fidèle et sensible :

« _ « Fada », croyez moi, c'était un brave homme. Quand on m'a volé mes économies _j'avais trente mille francs dans ma paillasse, trente mille francs d'avant l'Allemagne, il a compris que j'étais

¹ Dans la troisième partie de notre thèse, une place est réservée à l'étude de la métafiction dans l'œuvre de Malek Haddad,

triste et c'était lui qui venait me réveiller pour aller à la gare. Un brave homme, je vous dis... » (p.54).

A cause de la famine et de la guerre, Bim-bo ne trouvant rien à manger, mange son âne, son copain, il mange son fidèle ami de toujours « *C'est vrai, monsieur, je suis un criminel. Quand l'Allemagne est venue, il n'y avait plus rien à manger et j'ai mangé mon âne. Oui, monsieur, j'ai mangé mon copain ...» (p.55).*

Plus loin, nous découvrons que cette histoire était une nouvelle écrite par Khaled, intitulée « Bim-bo ». Lorsque Mme Léonie lui demande des explications concernant cette histoire et si elle était vraie, Khaled refuse de lui fournir le moindre détail :

« Je vous ai dit, madame Léonie, que je ne parlerai pas, même en présence de...

-Je sais, je sais, de votre avocat !... » (p.64)

Dans ce récit, qui est le principal organe de réflexion dans le roman, il est surtout question de trahison. « Fada » n'était pas considéré comme une bête, un animal sans importance, sans âme, mais plutôt comme « *un brave homme* », comme « *un copain* ». L'image de cet âne est aussi récurrente dans *Ecoute et je t'appelle* avec bel ou prou les mêmes caractéristiques :

« Le petit âne

N'est pas si bête

Il n'aime pas l'avoine

Il aime les bonbons

Il balance la tête

Mais quand il crie COCORICO

Moi je sais bien que c'est un âne... »¹

La description de cet âne, dans *Le Quai aux Fleurs ne répond plus*, n'est pas moins soupçonneuse, pour le lecteur le moins averti, des éléments qui accrochent l'attention et demandent du ralenti dans l'analyse. Une hypallage est ici repérable, consistant à « attribuer à certains mots d'une phrase ce qui convient logiquement à d'autres mots...Le déplacement opéré par l'hypallage concerne surtout les adjectifs. »²

Commençons par cet âne qui était un peu bête : « Je l'appelais « Fada », car il était un peu bête, mon âne... Ça oui, il était un peu bête, mon pauvre monsieur, il ne savait pas qu'il faut gagner sa vie. » (p.53). Comment un âne peut-il gagner sa vie ? N'est-ce pas ici l'image de Khaled ? D'un pauvre Khaled ? N'est-ce pas l'image d'un Khaled noyé dans sa candeur, imprégné d'une innocence mal jugée, mal vécue, d'une innocence déplacée, tourmentée, voire même démesurée, puis en fin de compte trahie ?

N'était-il pas un peu « bête », Khaled lorsqu'il a osé croire que Le Quai aux Fleurs pouvait répondre un jour, pouvait répondre toujours et après tant de temps et de distance ? Lorsqu'il a cru même que les fleurs sont toujours belles et quelles sont signe de beauté et d'amour ? Que fallait-il qu'il fasse un Khaled, militant et engagé, engagé dans la guerre et dans l'amour ? Que fallait-il qu'il fasse pour gagner sa vie ? Pour rester en vie ? S'il n'est déjà mort ? « Nous avons nettement l'impression que Khaled « s'accroche » désespérément à cette « planète » non souillée par les hommes et l'Histoire »³

Le choix du nom de l'âne n'est pas anodin, « Fada » qui familièrement, signifie : « simple d'esprit, fou », fait aussi référence à Khaled, non pas par simplicité d'esprit mais par rapport à l'incompatibilité de sa réflexion avec

¹ HADDAD, Malek, *Ecoute et je t'appelle*, précédé de *Les zéros tournent en rond*, Constantine, Média-Plus, 2016, p.82.

² <https://www.etudes-litteraires.com/figures-de-style/hypallage.php>. Consulté le 11-08-2014.

³ ALI-KHODJA, Jamel, *op.cit*, p.46.

celle du monde qui l'entoure. Dans la séquence suivante, Khaled rencontre un journaliste, le correspondant d'un important quotidien suisse. Le journaliste lui pose cinq questions auxquelles Khaled ne répond pas, ce n'est qu'à la sixième question que les paroles de Khaled nous sont rapportées :

« - *Vous n'êtes pas très bavard, fit le suisse.*

Khaled ne trouva que ces pauvres mots :

- *Je n'ai rien à dire, vous savez !*

- *Mais, alors, pourquoi écrivez-vous ?*

- *C'est très simple, parce que je ne sais plus parler...*

*Et Khaled Ben Tobal prit congé, laissant là son interviewer qui se demandait s'il n'avait pas rencontré un **fou**.*

*Car, en effet, il avait rencontré un **fou**. Tous les hommes le sont plus ou moins. Mais dans ce domaine les malheureux atteignent l'absolu. » (pp.37-38).*

C'est cette affirmation fournie par le narrateur qui va permettre de justifier l'appellation de l'âne pour la rapprocher de Khaled qui doit sa folie, selon le texte, non seulement à son malheur en tant qu'être sensible et frustré, en tant qu'un algérien exilé en France, mais aussi à son domaine, à son métier d'écrivain qui ne fait que compliquer les choses pour le personnage :

« Ce n'est pas vrai ! L'émotion, le voyage, mon dernier bouquin qui m'a épuisé... Les nerfs ont toujours vécu sur moi. C'est un métier de dingue que le mien. Un jour, quand j'étais gamin, une chute de bicyclette m'avait fait délirer. Je rêvais que j'embrassais ma sœur sur la bouche, que je lui caressais les seins. Mon Dieu, quel soulagement au réveil ! (...) L'habitude du malheur pourrait me faire croire que tout est permis, que tout est possible. » (p.117).

Une fois de plus, le délire de Khaled est rattaché à son malheur et à son métier « *de dingue* ». Dans ce récit de rêve, il est question d'inceste, une chose qui a tellement effrayé et bouleversé Khaled. Le placement de ce rêve-délire

dans la séquence de la découverte de la trahison d'Ourida qui va conduire Khaled au suicide, est d'une grande signifiante, la récurrence de cette image obsessionnelle liant la folie du personnage à sa vocation littéraire, est responsable d'une série d'échecs qui conduisent le personnage à son sort tragique : la mort , Khaled comme « Fada » étaient victimes de leur propre naïveté.

Une autre description nous est fournie de cet âne mystérieux : « *Il tirait très bien, mais il avait l'air d'avoir honte de son métier. Son grand-père était un cheval* » (p.54). Cette image de « Fada » qui « *tirait bien* », qui « *tirait très bien* » est répétée trois fois, ce qui nous pousse à mettre la lumière sur l'adverbe qui renvoie à la perfection et à l'utilité de l'action. Comme lui, Khaled « *travaillait partout* », faisait son métier d'écrivain avec sincérité, avec perfection et avec amour : « *Khaled corrigeait dans un journal ami les épreuves d'un poème... Il aimait cette odeur de l'équipe au travail, ce va-et-vient, ce jargon laconique et précis, le grelottement des téléscripteurs, l'affairement de ces abeilles sensées* » (p.62). Sincère avec lui-même, son stylo n'a jamais trahi sa vocation, ce désir de liberté d'une nation digne de vivre librement.

La description de « Fada » est accompagnée d'un humanisme exagéré, d'une grande bonté, d'un lyrisme que l'écrivain Khaled avait pour qualité, il était l'homme qui comprenait le langage des oiseaux, qui racontait aux enfants des histoires fabuleuses, qui aimait les fleurs et qui souhaitait le bonheur à tous même à ceux qui étaient considérés à l'époque comme « ennemis » : « *Vieillir, c'est souhaiter pour autrui.* » (p.71)

Son humanisme se manifeste dans cette manière de se priver du bonheur, de trouver que juste l'idée d'être heureux était illégitime parce que le peuple se bat, parce que, hommes, femmes et enfants meurent de faim et de violence.

Enfin, un autre aspect de réflexion est repérable dans le contexte socio-historique qui a engendré cette trahison.

Pour Bim-bo, c'est la Seconde Guerre Mondiale, durant laquelle la France a été occupée par l'Allemagne. A cette époque la France baignait dans l'horreur et la misère.

Pour Khaled le contexte est la guerre d'Algérie, les atrocités, les crimes, les violences, l'extermination d'un peuple... Tout cela a empêché Khaled d'être un homme heureux auquel Monique fait la remarque suivante : « *J'ai rarement rencontré un homme plus triste que vous, fit Monique. Pourtant votre vocation semble être la joie* » (p.57).

Ainsi la personnification de « Fada » et l'impertinence des images opérée par l'hypallage et la charge émotionnelle qu'attribue le texte à cette trahison, à ce crime, nous a permis de le comparer à Khaled, brave homme qui avait des croyances et qui était surtout fidèle : fidèle à sa femme, à son amitié, à sa patrie, fidèle à soi-même et à sa vocation d'écrivain et à la page 51 nous lisons : « *Il est très rare qu'un écrivain valable sache inventer, imaginer et en fin de compte créer, un romancier ne romance que sa vie* ». De quel écrivain parle Malek Haddad ? De Khaled Ben Tobal ou de lui-même ?

En ce qui concerne Khaled le mystère est dévoilé nous savons désormais que « Bim-bo » est une fictionnalisation de la vie de Khaled, puisque non seulement Khaled a connu cette personne lorsqu'il a fait un séjour en Provence chez son ami, le « pharmacologue de génie », mais aussi parce qu'il a subi le même sort que « Fada ». Comment a su Khaled qu'il allait finir comme ce pauvre « brave » âne, comment aurait-il pu savoir que le chemin qu'il a choisi est le chemin du deuil ? Avait-il un pré-sentiment ? Ne nous retrouvons pas ici l'écriture prémonitoire dont nous parle Jamel Ali Khodja dans son témoignage sur Malek Haddad ? Khaled a-t-il lui aussi ce don de voir l'avenir ? Haddad lui a transmis cette magie de l'écriture ?

« Haddad s'est tellement identifié à ses personnages qu'il a fantastiquement prévu sa propre mort dans celle du Docteur Coste (l'élève et la leçon). Celle de ses parents est racontée avec des précisions qui révèlent plus, du magicien que du littéraire. »¹

En ce qui concerne Malek Haddad, il n'est pas moins concerné par la citation de la page 51, puisque, non seulement, il est le producteur de cet énoncé et donc le premier responsable et encore parce que lui-même a connu cette personne nommée « Bim-bo » :

« Ce conte est bien vrai et ne souffre d'aucune fiction littéraire, " Bim-bo" a réellement existé. Malek Haddad l'a connu lors de son exil à Aix-en-Provence (1954-1957). »²

Nous ne spéculerons pas davantage sur ce dédoublement énonciatif, qui mérite d'être retraité d'une manière rigoureuse, dans la deuxième partie de notre étude, vu la complexité de la notion et les difficultés que nous avons rencontrées lors de son analyse.

De toute manière, cette nouvelle écrite par Khaled a la fonction de réfléchir l'amitié perdue de Simon Guedj (le passé) et la trahison de Ourida (le futur).

¹ ALI-KHODJA, *op.cit*, p.63

² *Ibid.*, p.115.

Epilogue :

Retraçons le chemin de notre parcours, dans une première démarche, nous avons d'abord posé le problème de l'autotextualité fictionnelle présente dans l'œuvre romanesque de Malek Haddad. Nous avons essayé d'abord de cueillir quelques définitions primordiales dès Gide puis Roussel, Ricardou et enfin Dällenbach dont la typologie proposée, opératoire et fonctionnelle, a été appliquée sur les quatre romans de notre auteur.

Pour conclure cette première partie, nous proposons une série de tableaux synoptiques qui auraient une triple valeur : ils nous permettent de clore l'analyse des réflexions fictionnelles présentes dans l'œuvre de Malek Haddad, ils se présentent comme un raccourci qui permet de saisir d'un coup d'œil toute l'analyse faite et enfin ils constituent un outil de base pour démontrer l'évolution de la notion dans toute l'œuvre romanesque, une étude statistique permettrait alors de vérifier si le recours au procédé s'accroît ou diminue au fil des romans.

Pour les mises en abyme prospectives nous proposons ce premier tableau :

Mises en abyme inaugurales	<i>La Dernière Impression</i>	<i>Je t'offrirai une gazelle</i>	<i>L'élève et la leçon</i>	<i>Le Quai aux Fleurs ne répond plus</i>
Allégories	Le pont de Saïd	La gazelle		

Mises en abyme inaugurales	<i>La Dernière Impression</i>	<i>Je t'offrirai une gazelle</i>	<i>L'élève et la leçon</i>	<i>Le Quai aux Fleurs ne répond plus</i>
Présages	<ul style="list-style-type: none"> - La coupe de céramique renversée. - La tombe de Lucia. - La montre tombée à l'eau. 	<ul style="list-style-type: none"> - Les deux corbeaux. - la mort du pigeon. 		
Rêves prémonitoires	Le spectre de Ma' Messaouda	Le rêve de l'auteur		
Récits-prétexte	<ul style="list-style-type: none"> - Le mendiant de la rue Forcioli. - Le hammel. - Le chameau vaincu. - La mort de l'abricotier 	La « même du coin »	Le vieil homme qui cultivait sa terre.	<ul style="list-style-type: none"> - Les deux pensionnaires de l'Hospice des Vieillards. -Mme Léonie

Pour les mises en abyme rétro-prospectives nous suggérons ce second tableau¹, dans lequel nous proposons d'appeler « rétroviseur », le fait passé qui est déjà su, et « projecteur » le fait à venir.

Les pivots		Les rétroviseurs	Les projecteurs
<i>La Dernière Impression</i>	Le vélo	Saïd, gamin, sur son vélo dans les rues de Constantine	La mort de Lucia puis celle de Saïd
	La rubrique nécrologique	La destruction du pont annoncée par les journaux	La mort de Saïd
<i>L'élève et la leçon</i>	Le cahier de Fadila	L'enfance de Fadila quand son père quitte l'Algérie. Le passé d'Idir dans le village natal.	L'avenir de Fadila avec Omar et leur enfant.
<i>Le Quai aux Fleurs ne répond plus</i>	Le récit de « Fada »	L'échec de l'amitié entre Khaled et Simon.	L'échec de l'amour entre Khaled et Ourida.

Un dernier tableau peut illustrer par une étude quantitative l'évolution de l'utilisation du mode réflexif dans l'écriture romanesque de Malek Haddad :

¹ Nous n'avons qu'une seule mise en abyme rétrospective, si elle ne figure pas dans les tableaux proposés, elle sera tout de même prise en compte dans l'étude comparative.

Nombre de mises en abyme	<i>La Dernière Impression</i>	<i>Je t'offrirai une gazelle</i>	<i>L'élève et la leçon</i>	<i>Le Quai aux Fleurs ne répond plus</i>
prospectives	9	5	1	2
rétrospectives			1	
Rétro-prospectives	2		1	1

Nous le voyons clairement, le recours au dédoublement fictionnel est prédominant dans les deux premiers romans (16 réflexions dans les deux premiers romans contre 6 réflexions dans les deux derniers). Cela nous permet de dire que la pratique spéculaire chez Malek Haddad ne tombe pas en disgrâce, mais elle se fait dans plus de discrétion, peut-être pour laisser au lecteur le soin de deviner par d'autres signes autotextuels, qui ne sont pas de l'ordre des mises en abyme fictionnelles, ce retour flagrant de l'œuvre sur elle-même.

Deuxième partie

La récurrence énonciative

« La métamorphose ininterrompue - tu dois te glisser, en un court intervalle de temps, dans la peau d'un grand nombre d'individus. Le moyen en est la lutte perpétuelle. »

Nietzsche

Préambule :

Nous avons essayé dans la première partie de notre thèse d'exposer différentes notions théoriques qui ont permis d'analyser la récurrence au niveau de la fiction. Dans cette deuxième partie, nous tenterons de repérer, puis d'analyser les différentes récurrences qui se manifestent au niveau énonciatif. Nous nous référons exclusivement au récit spéculaire de Dällenbach qui va nous fournir un outil optimal pour saisir les stratégies narratives et textuelles qui entrent en jeu et constituent la matrice de la récurrence réflexive et examiner les limites de l'autoréférentialité qui devient le credo de l'écriture de Malek Haddad.

La typologie bien structurée de Dällenbach nous offre une excellente pierre de touche qui permettrait de saisir et de vérifier la valeur des différentes réflexions présentes dans le texte, qui ne sont pas de l'ordre de la fiction.

Il s'agit dans cette deuxième partie de prêter attention aux deux pôles auteur/lecteur, nous tenterons donc de déceler les différentes spécularisations de l'auteur et du lecteur, que Dällenbach réunissait dans le deuxième type de réflexions élémentaires.

Avant d'entamer une recherche approfondie pour discerner les saillies de l'auteur et du lecteur, nous nous sommes d'abord interrogée sur ces notions, loin d'être faciles à cerner, des notions comme « auteur empirique » ou « auteur implicite », « lecteur empirique » ou « lecteur implicite », entraînaient des difficultés au niveau de l'analyse.

« *La mort de l'auteur* » réclamée par Barthes, risque aussi de branler les bases de cette recherche puisqu'il n'est plus plausible de chercher le sens du

texte du côté de son auteur, démarche que congédie la nouvelle critique et la littérature d'avant-garde. La plus grande question était alors, s'il fallait ou non s'engager dans une telle perspective, sans toutefois risquer de passer à côté des nouvelles démarches théoriques et critiques ?

Les mêmes incertitudes et les mêmes soucis ont accompagné notre exploration des dédoublements du récepteur, fallait-il considérer le lecteur comme une instance intradiégétique, comme un « lecteur implicite » selon Iser et les théories de réception ? Ou fallait-il parler davantage du lecteur réel, une instance extradiégétique, très complexe et hétérogène, ce qui fait d'elle un objet d'étude difficile à théoriser et à analyser ?

Avant de commencer, donc, toute analyse, il était d'abord nécessaire de se mettre sur un terrain solide et essayer de voir les visées des différents théoriciens et l'évolution de ces notions pour trouver des réponses aux questions soulevées.

Enfin, nous tenterons de répondre, soit par les outils théoriques appropriés, soit par des réflexions et suggestions personnelles, aux interrogations qui accompagnent notre analyse.

Chapitre I

L'auteur en abyme

Le second type de réflexions élémentaires est la *mise en abyme de l'énonciation*, qui a pour objectif de « rendre l'invisible visible »¹. Les mises en abyme fictionnelles s'opposent aux mises en abyme énonciatives, « alors que les premières réfléchissent le résultat d'un acte de production, les secondes mettent en scène l'agent et le procès de cette production même »², compte tenu de cette première définition assez sommaire, nous savons que c'est autour des théories de production et de réception que s'organise cette deuxième forme de réflexions. Dällenbach poursuit son exploration et tente de proposer une seconde définition, plus précise paraît-elle :

« L'on entendra par mise en abyme de l'énonciation 1) la « présentification » diégétique du producteur ou du récepteur du récit, 2) la mise en évidence de la production ou de la réception comme telles, 3) la manifestation du contexte qui conditionne (qui a conditionné) cette production-réception. »³

La « présentification » du producteur a trois possibilités pour se réaliser : laisser le responsable du récit intervenir directement en son propre nom, instituer un narrateur qui sera porte-parole du producteur ou construire une figure auctoriale et la faire endosser à un personnage, c'est ce dernier cas qui intéresse la mise en abyme énonciative et qui est caractérisée par la présence de connecteurs indiciels ou onomastiques ; autrement dit, pour que le caché se révèle il faut attribuer au substitut-personnage l'un des caractères de l'auteur : « un métier ou une occupation symptomatique, un nom à clé ou, plus opérant encore, un patronyme évoquant celui de la page de titre »⁴, il entend par « celui de la page de titre » l'auteur, qu'il prend soin de justifier la présence dans une note.

¹ DÄLLENBACH ,*op.cit.*, p.100.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.* p.101.

Nous pouvons prendre comme première illustration de cette mise en abyme, l'exemple de *Passage du poète*¹ de Ramuz dont le tressage du panier fait par le personnage Besson réfère au tissage textuel², de plus, le texte insiste sur cette réflexion : « *si Besson fait signe avec ses mains, c'est qu'il écrit* » (p.68). Non seulement l'action faite par le personnage réfléchit l'acte d'écrire, mais même le nom de Besson qui signifie « *double* », « *jumeau* » est une mise en abyme de l'auteur-producteur.

Il existe une deuxième possibilité pour réaliser cette « *présentification* » diégétique du producteur ; il s'agit de réflexions d'autres récits antérieurs à celui que nous lisons mais « *à condition de les emprunter au même écrivain* »³, souligne Dällenbach qui recourt ici à l'intertextualité retreinte (intratextualité). Le substitut auctorial ou le « *mandataire* » (p.102), se voit pourvu d'une double fonction :

« *Actuelle dans la mesure où il révèle l'auteur du livre lu ici et maintenant et où lui-même figure, rétroactive pour autant qu'il fait apparaître celui d'une œuvre antérieure, voire de tout l'ensemble romanesque. Par le pont qu'il jette entre le passé et le présent, il contribue à unifier des livres épars, à contester leur autonomie, à modifier l'idée qu'ils se faisaient d'eux-mêmes_ les réactiver en un mot.*»⁴

Le Docteur Pascal de Zola est une meilleure illustration de ce procédé dans la mesure où les archives qu'il a consignées réfléchissent tour à tour dans le vingtième, les dix-neuf premiers volumes des *Rougon-Macquart*, le savant médecin n'apparaît pas seulement comme un double emblématique du responsable de ces vingt volumes, « *cette fiction unitaire d'un seul et même*

¹ RAMUZ, Charles Ferdinand, *Passage du poète*, Genève, Georg, 1923.

² « ... *Besson continue à faire ses paniers, disant le pays et le refaisant, mettant les lignes de l'osier l'une sur l'autre, comme l'écrivain ses vers ou sa prose ;-disant le pays et ses murs par les tiges de l'osier dont il met les unes en travers et les autres viennent s'y nouer ;-sans qu'on le sache, sans qu'on s'en doute, [...] faisant bouger ses mains au dessus de son tablier vert* » Ramuz, *op.cit.*, p.130, cité par DÄLLENBACH, *op.cit.*, p.103.

³ *Ibid.*, p.102.

⁴ *Ibid.*

auteur, c'est lui, d'abord, qui la crée pour tisser les liens les plus étroits entre les divers romans du cycle .»¹

Dällenbach se penche ensuite, sur les différentes postures du protagoniste ; il en relève deux : le protagoniste peut se présenter comme un personnage diégétique en train de créer une œuvre, miroir de l'œuvre porteuse, il assume alors l'instance narrative du micro-récit, ou bien il n'est pas le destinataire mais plutôt le destinataire du récit-second, il se présente alors comme le récepteur-témoin de « *sa propre action passée et à venir* »² . L'on se rappelle ici de l'exemple pénétrant du roman de Novalis (voir supra), où le protagoniste découvre un livre qui récapitule et préfigure sa vie entière.

I- Mort ou résurrection de l'auteur ³?

Avant de partir à la recherche du caché-révéle, pour reprendre l'expression de Dällenbach, il convient de s'arrêter sur la notion d'auteur, qui a suscité toute une polémique. Des débats, des articles, des attaques ou des plaidoyers se sont articulés autour d'une notion qui, depuis le XIX^{ème} siècle jusqu'à nos jours, fait encore un objet d'étude des plus controversés.

Michel Foucault dans son célèbre article « Qu'est-ce qu'un auteur ? »⁴ en 1969 à côté de Roland Barthes dans le fameux « La mort de l'auteur »⁵ en 1968, promettent une nouvelle ère à la théorie littéraire. A partir des années 70, avec le Nouveau Roman, le structuralisme et le post-structuralisme, on

¹ DÄLLENBACH, *op.cit*, p.102.

² *Ibid.*, p.108.

³ Cette analyse se base fondamentalement sur les réflexions d'Antoine Compagnon, dans *Théorie de la littérature : qu'est-ce qu'un auteur?* <http://www.fabula.org/compagnon/auteur1.php>. Consulté le 30-01-2015.

⁴ FOUCAULT, Michel, « Qu'est-ce qu'un auteur ? » (1969), *Dits et Écrits*, Gallimard, 1994, t.I.

⁵ BARTHES, Roland, « La mort de l'auteur » (1968), *Le Bruissement de la langue* (1984), Paris, Seuil, coll. « Points ».

assiste à un rejet total de toute interprétation littéraire en référence à l'auteur. Foucault et Barthes tiennent à dénoncer dans leurs articles la conception lansonienne qui, durant le XIX^{ème} siècle, attachait la littérature à la biographie de l'auteur considérée alors comme la clé de voûte indispensable à l'interprétation du texte littéraire.

Avant Gustave Lanson, c'est à Sainte-Beuve que l'on identifie cette idéologie considérée comme restrictive. Marcel Proust dans son essai, *Contre Sainte-Beuve*¹, avait déjà contesté cette méthode positiviste qui réduit la sémantique d'une œuvre à la seule biographie de son auteur et qui se fonde essentiellement sur le principe « *d'intention poétique* », il dit à ce propos :

*« L'œuvre de Sainte-Beuve n'est pas une œuvre profonde [...] cette méthode méconnaît ce qu'une fréquentation un peu profonde avec nous-mêmes nous apprend : qu'un livre est le produit d'un autre moi que celui que nous manifestons dans nos habitudes, dans la société, dans nos vices. [...] En aucun temps, Sainte-Beuve ne semble avoir compris ce qu'il y a de particulier dans l'inspiration et le travail littéraire, et ce qui le différencie entièrement des occupations des autres hommes et des autres occupations de l'écrivain. »*²

Proust reproche à Sainte-Beuve d'avoir condamné le talent de grands écrivains comme Baudelaire, Stendhal ou Balzac, ce que lui déplaisait dans une critique positiviste est la recherche du sens en dehors du texte qui seul garantit une mine de significations. « *L'homme, soutient Proust, qui fait des vers et qui cause dans un salon n'est pas la même personne* »³. Or, pour lui, le rapport qui existe entre la vie de l'écrivain et son œuvre est renversé, ce n'est pas le vécu de l'auteur qui peut expliquer le texte, mais c'est ce dernier, plus

¹ PROUST, Marcel, *Contre Sainte-Beuve*, Paris, Gallimard, « Folio essais », 1954.

² PROUST, *op.cit.*, p.148.

³ *Ibid.*

riche encore, qui peut éclairer le sens profond du premier ; cette poétique proustienne s'incarne dans son œuvre *A la recherche du temps perdu*.

Foucault, quant à lui, met en question l'idée que l'œuvre soit l'expression de l'auteur, il estime que : « *l'écriture d'aujourd'hui s'est affranchie du thème de l'expression* »¹. En réponse à Lanson et à Sainte-Beuve, Foucault réclame dans une conférence donnée en 1970, en citant Samuel Beckett : « *Qu'importe qui parle, quelqu'un a dit qu'importe qui parle.* ».

C'est aussi autour de la notion d'intention que tourne le débat entre une ancienne critique historiciste et positiviste et ce qu'on a appelé plus tard, une nouvelle critique. Barthes souligne que l'intention de l'auteur est méconnaissable, voire même indésirable. Cette idée que congédie déjà Proust, se voit vite répandre par les formalistes russes, les *New Critics* américains et les structuralistes français, pour eux l'essentiel n'est pas de mettre au centre d'intérêt de l'étude littéraire, le biographique de l'écrivain mais plutôt le littéraire du texte qui est le produit de sa création, comme le souligne Compagnon :

« *T. S. Eliot jugeait ainsi que la poésie est « non l'expression d'une personnalité, mais une évasion de la personnalité » (« not the expression of a personality, but an escape from personality »). Les New Critics américains de l'entre-deux-guerres, qui voyaient dans la biographie un obstacle à l'étude littéraire, parlaient d'intentional fallacy, d'« illusion intentionnelle » ou d'« erreur intentionnelle » : le recours à la notion d'intention leur semblait non seulement inutile mais aussi nuisible pour l'étude littéraire.* »²

Le conflit réside alors entre ce que l'auteur a voulu dire et ce que le texte veut dire, sa signification est alors associée à sa littérarité.

¹ FOUCAULT, Michel, *Dits et Écrits*, Gallimard, 1994, t. I, pp. 792-793.

² COMPAGNON, M. Antoine, *Théorie de la littérature : qu'est-ce qu'un auteur ? Ibid.*

Une démarche intentionnaliste risque alors de réduire la richesse de l'œuvre qui n'aurait que de très restreintes interprétations et qui ne demandent du lecteur qu'une connaissance préalable de l'écrivain ; des témoignages, des confidences, des articles ou toute sorte de documents consacrés à l'auteur seront alors nécessaires avant de démarrer quelque analyse. Mais dans ce cas précis, la multitude des critiques littéraires, comme le souligne Compagnon, les différentes théories, tous les efforts et les travaux faits par les chercheurs dans le domaine ne seront donc pas inutiles ? Une perspective nouvelle serait donc urgente pour arracher la littérature à l'univocité sémantique liée à un certain subjectivisme, mais aussi pour ouvrir la recherche sur l'infini.

Partant de ce fait, pour doter l'œuvre de son caractère éternel et perpétuer son existence, le lecteur, auquel l'auteur cède la place, doit intervenir, comme l'affirme Barthes dans son article : « *la naissance du lecteur doit se payer de la mort de l'auteur* »¹. Ainsi le lecteur n'est plus coincé dans un texte clos, il construit avec et par le texte le sens qu'il voit le mieux convenable sans en tenir compte du contexte historique dans lequel celui-ci est produit.

Ce que reproche, donc, Barthes à « *l'Auteur-Dieu* » c'est d'être toujours celui qui détient le sens unique de son texte, un sens un peu théologique, un peu divin que personne ne doit contrarier : il jugeait :

*« L'explication de l'œuvre est toujours cherchée du côté de celui qui l'a produite, comme si, à travers l'allégorie plus ou moins transparente de la fiction, c'était toujours finalement la voix d'une seule et même personne, l'auteur, qui livrait sa *ãconfidenceä* »²*

¹ BARTHES, *op.cit*, p.69.

² *Ibid.*, p.62.

Dans cette optique, ce qui peut substituer à la notion d'auteur est, selon Barthes, le lecteur mais aussi le langage impersonnel et anonyme¹, l'écriture est la seule construction qui doit préoccuper la nouvelle critique, il explique :

« L'écriture, c'est ce neutre, ce composite, cet oblique où fuit notre sujet, le noir-et-blanc où vient se perdre toute identité, à commencer par celle-là même du corps qui écrit. »²

Pour lui, c'est le langage qui parle et non l'auteur, le producteur est ainsi réduit à un simple sujet d'énonciation : *« l'auteur, écrit Barthes, n'est jamais rien de plus que celui qui écrit, tout comme je n'ai autre que celui qui dit je »³*

En résumé, la nouvelle critique, proclamant la mort de l'auteur, se propose de préserver et de libérer le texte du joug de l'histoire littéraire et de l'approche biographiste, la seule référence depuis des siècles comme tenait Barthes à le répéter :

« Donner un Auteur à un texte, c'est imposer à ce texte un cran d'arrêt, c'est le pouvoir d'un signifié dernier, c'est fermer l'écriture »⁴

Il est légitime à ce stade de se demander s'il serait utile de s'investir dans une quête énonciative qui nécessiterait de scruter l'œuvre romanesque à la recherche des traces de son auteur ? Et si finalement nous cèderons à une telle tentative, ne risquons-nous pas de tomber dans une démarche désuète, délaissée par les grands critiques et philosophes contemporains ? Ne risquons nous pas, encore pire, de contredire l'objectif fixé déjà dès le début de notre

¹ COMPAGNON, *ibid.*

² BARTHES, *op.cit.*, p.61.

³ *Ibid.*, p.63.

⁴ *Ibid.*, p.68.

recherche qu'est de montrer la modernité de l'écriture de Malek Haddad par rapport à son autonomie et à son autoréflexivité ¹?

Pour répondre à ces interrogations et pour éviter de tomber dans de sérieux paradoxes, nous tenons à souligner deux faits d'une extrême importance, qui ont marqué l'histoire littéraire :

Le premier est que la critique littéraire, s'intéresse de plus en plus à ce « sujet » qui surgit dans les textes, à ce « moi » qui s'exprime sans discrétion, notamment avec l'invention de l'autofiction en 1977 par Serge Doubrovsky. Aussi, Isabelle Grell dans *L'Autofiction*², remarque que depuis *Fils*³ de Doubrovsky, l'autofiction fait « éclater [le] pacte [autobiographique] et déclenche dans le monde littéraire parisien une avalanche démentant la "mort de l'auteur" »⁴

Le deuxième fait qui est un peu subversif et troublant est que les mêmes critiques qui avaient soutenu la disparition de l'auteur, ont honoré plus tard la littérature du « je ». Ainsi, Barthes publie en 1975 son ouvrage à caractère autobiographique *Roland Barthes par Roland Barthes*⁵. Alain Robbe-Grillet, chef de file du Nouveau Roman, publie en 1985 son triptyque à caractère autofictionnel qu'il intitule *Romanesque*⁶, il affirme : « *Je n'ai jamais parlé d'autre chose que de moi...* »⁷. Nathalie Sarraute, qui avait publié en 1956, *L'ère du soupçon*⁸, considéré comme le premier manifeste du Nouveau Roman à côté des écrits de Robbe-Grillet, de Michel Butor et de Claude

¹ Nous avons expliqué dans la première partie que cette autonomie est à lier avec la notion d'autarcie, qui permet au texte de se retourner vers lui-même et revenir sur ses propres structures.

² GRELL, Isabelle, *L'Autofiction*, Paris : Armand Colin, coll. « 128 », 2014.

³ DOUBROVSKY, Serge, *Fils*, Paris, Galilée, 1977.

⁴ GRELL, *ibid.*, p.11.

⁵ BARTHES, *Roland Barthes par Roland Barthes*, Paris, Ed. Du Seuil, 1975, coll. « Ecrivains de toujours ».

⁶ ROBBE-GRILLET, Alain, *Le Miroir qui revient* (1984), *Angélique, ou l'Enchantement* (1987), *Les derniers jours de Corinthe* (1994), Paris, Ed. de Minuit.

⁷ *LE Miroir qui revient, op.cit.*, p.7.

⁸ SARRAUTE, Nathalie, *L'ère du soupçon*, Paris, Gallimard, 1956, coll. Les Essais.

Simon, mais aussi comme un essai contemporain du début de ce qu'on appelé « la nouvelle critique »¹ avec Barthes et Maurice Blanchot ; elle publie en 1983 son *Enfance*², une autobiographie dans laquelle elle raconte ses souvenirs et sa conscience, sous forme de dialogue avec elle-même. Même Michel Foucault, qui était le premier avec Barthes à rejeter la notion d'auteur, revient sur ses pas et finit par avouer, comme le souligne Arnaud Genon, que ses écrits contiennent des références autobiographiques :

« De même, Michel Foucault qui s'était interrogé dans un article sur « Qu'est-ce qu'un auteur ? » confiait, quelques années plus tard à Didier Eribon que ses livres théoriques constituaient « des fragments autobiographiques »³.

Tout cela veut dire, bien évidemment, que le sujet est de retour et que le divorce entre le biographique et le littéraire n'est ni une contrainte, ni une constance et que dans le monde de la création littéraire toute est permis et tout est possible.

La mort de l'auteur n'est plus corrélât d'une littérature moderne et le « post-modernisme » n'a pu se débarrasser complètement de l'instance productrice, ceci ne va pas, bien sûr, sans poser problème au niveau des principes créatifs des postmodernistes qui se caractérisent principalement par

¹ Ce qui est indiqué sur la quatrième de couverture de son ouvrage : « *Un soupçon pèse sur les personnages de roman. Le lecteur et l'auteur en sont arrivés à éprouver une méfiance mutuelle. Depuis Proust, Joyce et Freud le lecteur en sait trop long sur la vie psychologique. Il a tendance à croire qu'elle ne peut plus être révélée, comme au temps de Balzac, par les personnages que lui propose l'imagination de l'auteur. Il leur préfère le "fait vrai". Le romancier, en revanche, est persuadé qu'un penchant naturel pousse le lecteur à trouver, dans un roman, des "types", des caractères, au lieu de s'intéresser surtout à cette matière psychologique anonyme sur laquelle se concentrent aujourd'hui les recherches de l'auteur. Aussi celui-ci s'acharne-t-il à supprimer les points de repère, à "dépersonnaliser" ses héros.* »

² SARRAUTE, Nathalie, *Enfance*, Paris, Gallimard, 1983.

³ GENON, Arnaud, *Autofiction: pratiques et théories: Articles*, Ed, Mon Petit Editeur, 2013, p.10.

l'ironie et l'autoréflexivité et qui ne sont pas, bien évidemment, compatibles avec toute littérature d'aspect référentiel et axiologique.

Donc, le statut problématique de l'auteur n'est pas tout à fait résolu, mais ce qui est sûr, c'est qu'il est de retour, non pas selon les lois traditionnelles d'interprétation sur un modèle d'intention, mais comme un sujet rebelle, qui s'explore et se laisse explorer par le lecteur, un moi qui se déconstruit dans chaque lecture pour se reconstruire à nouveau.

Seán Burke, auteur de *The Death and Return of the Author*¹, une étude qui porte sur les positions de Barthes, de Foucault et de Derrida, résume le retour de l'auteur par une phrase restée célèbre: "*The concept of the author is never more alive than when pronounced dead.*"² Ce qu'il reproche à Barthes est cette exagération qu'a connue la notion d'Auteur-Dieu, qui pour lui détient tout le sens. Pour Burke, l'auteur n'est qu'une instance qui permet le passage entre texte et histoire, il souligne aussi les paradoxes qui résident au niveau du discours barthésien, selon lequel l'auteur n'est pas exclu de son texte, mais ne peut être présent que si le lecteur en décide, en d'autres termes, l'auteur serait la création du texte, une instance textuelle, et n'est jamais producteur de sens. Il s'agit bien sûr ici d'un « auteur implicite », sur lequel nous reviendrons plus loin.

Burke consacre aussi une partie de son étude à la position du philosophe français Jacques Derrida, notamment à sa méthode déconstructiviste. Burke explique que la conception derridienne tient essentiellement à écarter toute

¹ BURKE, Seán, *The Death and Return of the Author: Criticism and Subjectivity in Barthes, Foucault and Derrida* (Edinburgh, Edinburgh University Press, 1982, 1992).

² Nous traduisons: « *Le concept d'auteur n'est jamais plus vivant que lorsqu'il a été déclaré mort.* », *ibid.*, p. 7.

représentativité, les significations possibles du texte résultent de la différence entre le langage employé et non par rapport aux choses qu'il représente.¹

Burke souligne aussi que dans les textes de Derrida, l'auteur n'est pas déclaré mort, l'analyse intentionnelle n'est pas complètement rejeté, mais plutôt nécessaire, non pas dans la mesure de la confirmer mais justement dans la mesure de la déconstruire pour réinventer et reconstruire de nouvelles significations grâce aux perspectives langagières qui ouvrent le texte sur l'infini. La déconstruction derridienne se trouve alors dans les frontières d'une analyse intentionnelle et déconstructiviste en même temps :

« Le déconstructeur doit supposer qu'il a la conception la plus claire de ce que l'auteur voulait dire, si le travail de déconstruction doit être mis en route. Le modèle d'intention tiré du texte doit être particulièrement confiant et définitivement défini puisque le critique s'engage non seulement à reconstituer les forces intentionnelles dans le texte, mais aussi pour assigner leurs limites appropriées. Ce n'est que dans les termes de cette reconstruction que le déconstructeur peut commencer à séparer ce qui appartient à la conception auctoriale de ce qui échappe ou désactive ses prescriptions. »²

¹ Jaques Derrida (né en 1930 à El Biar et mort le 8 octobre 2004 à Paris), s'inscrit dans le mouvement post-structuraliste. Il s'oppose au structuralisme et aux théories de De Saussure, selon lesquelles, tout signifiant, matériel et sensible, renvoie directement au signifié nécessairement, immatériel et intelligible. Derrida propose sa théorie déconstructiviste, selon laquelle l'objectif est le dépassement des oppositions entre les concepts, par exemple, nature/culture, passé/présent, sujet/objet, sensible/intelligible, féminin/masculin...Il conteste le fait des traiter ces concepts comme s'il n'existe aucune relation entre eux, alors qu'il considère que chaque concept se poursuit dans l'autre, ou plus ou moins en garde quelques traces. En 1968, Derrida propose son néologisme la « *différance* », qui combine « différence » et le participe passé de « différer ». Si le verbe différer peut bien signifier retarder et remettre à plus tard, « différence » ne suggère pas cette temporalisation, alors la *différance* « *devrait compenser cette déperdition de sens* », Derrida, *Marges de la philosophie*, Paris, Minuit, coll. Critique, 1972, p. 1-29. La *différance* est donc le mouvement qui produit des différences entre des concepts opposés, elle marque l'écart entre ce qui s'écrit mais ne se prononce pas, pour introduire des glissements de sens, elle dénonce le référent unique et le sens figé.

² Notre traduction, voici la citation originale: "*The deconstructor must assume that he or she has the clearest conception of what the author wanted to say if the work of deconstruction is to get underway. The model of intention culled from the text must be especially confident and sharply defined since the critic undertakes not only to reconstitute the intentional forces*

Burke, dans son ouvrage, arrive à conclure que le refus de la méthode représentationnelle ne nécessite pas forcément la disparition ou l'anéantissement de l'auteur, et que ce dernier contribue avec le lecteur à la reconstruction du sens possible.

Pour conclure avec un débat, qui est loin d'être clos, nous pouvons dire que le retour à une littérature du sujet est une perspective toujours ouverte devant les nouvelles exigences littéraires, elle ne peut être qu'une option, parmi d'autres, pour approcher le texte d'un angle différent et tout à fait nouveau, Genon explique :

« Cependant, si le sujet a fait son retour, ce n'est déjà plus celui pré-romantique de Rousseau ou lyrique du 19ème siècle. Il a connu entre temps « l'ère du soupçon », la psychanalyse a investi le champ littéraire, Lacan dans « Le stade du miroir » a développé l'idée que dès l'origine, « le moi est pris dans une ligne de fiction » (Écrits) et Foucault a remis en cause la notion de Vérité. »¹

En d'autres termes, si le sujet est de retour, c'est dans une ère nouvelle qu'il est accueilli, une ère dans laquelle le champs littéraire s'équipe de nouveaux matériaux et s'empare des outils psychanalytiques pour faire émerger ce moi « fragmenté » et « fragmentaire », selon l'expression de Genon, ce sujet déconstruit dans sa construction que l'autofiction, parmi d'autres approches, permet de renaître de ses cendres, ou du moins réapparaître dans la scène littéraire contemporaine :

« Plus que d'un retour du sujet, il nous faudrait donc parler de la naissance d'un nouveau sujet, sujet virtuel, puisque notre époque nous invite à parler en ces termes. Un sujet qui ne s'affirme plus

within the text, but also to assign their proper limits. It is only in terms of this reconstruction that the deconstructor can begin to separate that which belongs to authorial design from that which eludes or unsettles its prescriptions." BURKE, *op.cit*, p.14.

¹ GENON, Arnaud, *op.cit*, p.10.

mais se questionne, cherchant la proie mais ne trouvant que son ombre, selon l'expression de Michel Leiris. »¹

La résurrection de l'auteur, ne se rapporte pas uniquement à l'autofiction, mais à la littérature autoréflexive elle-même, qui se passionne, de plus en plus pour les mises en abyme énonciatives et métatextuelles, pour faire apparaître l'auteur comme personne réelle, comme auteur implicite ou comme un personnage fictif assurant le rôle d'écrivain. Nous retrouvons l'illustration de cette pratique dans les récits de métafiction². Linda Hutcheon, dans son ouvrage *Narcissistic Narrative: the Metafictional Paradox*³, avait déjà démontré que la métafiction attribue un rôle important au lecteur auquel elle s'adresse, mais le rôle ambigu de l'auteur dans la métafiction n'est pas à négliger :

« Nous avons tendance, aujourd'hui, à supprimer le rôle du producteur textuel. La métafiction, cependant, contesterait cette suppression. L'auteur romantique, comme origine et source originelle de la signification pourrait bien être mort, comme l'a soutenu Roland Barthes des années avant, mais sa position – une autorité discursive - reste, de plus en plus le centre de beaucoup de littérature contemporaine et aussi beaucoup de débats théoriques. (...) Si, dans Narcissistic Narrative, j'ai tendance à souligner, avant tout le pouvoir et la liberté du lecteur, c'est un reflet de l'impact, de toutes les variétés des théories de la lecture et de la réception, dans les années soixante-dix. Cependant, il est tout aussi difficile, aujourd'hui, de ne pas sentir que l'équilibre du pouvoir doit être restauré. »⁴

¹ GENON, *ibid.*

² Nous reviendrons sur ce concept dans la dernière partie de notre thèse.

³ HUTCHEON, Linda, *Narcissistic Narrative: the Metafictional Paradox*, N.Y./London, Methuen, 1980.

⁴ Notre traduction, voici la citation originale : « [W]e have tended today to suppress the role of the textual producer. Metafiction, however, would contest this suppression. The Romantic "author", as originating and original source of meaning may well be dead, as Roland Barthes argued years ago, but his position – one of discursive authority-remains, and increasingly is

Dans cet ordre d'idées, ces pratiques abondent chez les écrivains du XXème siècle, même la critique semble les affectionner, l'intérêt qu'elle porte à ce « Moi », à cette présence implicite ou explicite qu'elle soit, ne cesse de s'accroître. Certains se sont penchés du côté du roman autobiographique, d'autres sur l'autofiction et d'autres encore sur le roman métaphictif ou le roman postmoderne. Nous ne spéculerons pas davantage sur les nuances et les confusions qui existent entre ces concepts assez différents, ce qui ne constitue, bien évidemment, pas l'objet de notre recherche et ce qui risque d'alourdir l'analyse, mais ce qui retient notre attention est la présence de ce « Moi », complexe et multiple, qui jaillit de l'« Autre » et que seulement le texte, permet de construire, nous retiendrons cette citation de Robbe-Grillet comme parfaite illustration de la spécularité énonciative et textuelle :

« Désormais, c'est le roman lui-même qui se pense, se met en cause et se juge, non par l'intermédiaire de personnages se livrant à d'oiseux commentaires ; mais par la réflexion constante, au niveau du récit et de l'écriture, de chaque élément sur soi-même : gestes, objet et situation »¹

C'est uniquement à ce stade que nous pourrions apporter les réponses aux problèmes que nous avons soulevés. Cette réapparition de l'auteur devient favorite dans le champ autoréflexif, elle ne poserait aucun problème au niveau de l'analyse, et ne contredit donc pas l'objectif de notre étude. De toute manière, même si Dällenbach reste sceptique envers la notion d'auteur, la mise en abyme énonciative, l'oblige à en tenir compte malgré le statut problématique, c'est ce qu'il tente d'expliquer dans une note de bas de page :

the focus of much contemporary literature and also mucho theoretical debate(...).If, in Narcissistic Narrative, I have tended to stress above all the power and freedom of the reader, it is a reflection of the impact in the seventies of all the varieties of reader-response criticism. Today, however, it is equally difficult not to feel that the balance of power has to be restored." *Ibid.*, p. 15.

¹ ROBBE-GRILLET, Alain, *Pour un nouveau roman*. Gallimard, « Idées », 1963, p.8, cité par Dällenbach, *op.cit.*, p.163.

« Ce prétendu auteur étant une fiction –et une fiction tenace- les théoriciens actuels ont eu raison de s’acharner sur elle et d’en démontrer l’inanité ainsi que la complicité avec des concepts tels que « sujet plein », « vouloir-dire », « émanation », « propriété », « mercantilisme »...Si nous conservons ici le terme d’auteur, c’est que la mise en abyme énonciative ne se comprend que compte tenu de cette notion. Qu’elle entende la valider ou, au contraire, la ruiner, elle ne peut s’empêcher de travailler avec elle. A cet égard, la pratique de Robbe-Grillet est tout à fait éclairante »¹

II- L’auteur et ses doubles :

De notre part, dès le début de notre recherche, nous nous sommes fixée l’objectif de déceler toute récurrence possible dans l’œuvre de Malek Haddad, une récurrence qui peut se réaliser par les reflets, miroirs et dédoublements qu’offre le texte, notamment, dans le cas présent, au niveau de l’énonciation.

L’autoréflexion chez Malek Haddad, ne se contente pas de faire miroiter l’ensemble de la fiction, l’auteur pousse plus loin sa pratique spéculaire et va jusqu’à mettre en abyme sa propre figure. Son texte est ce que Ricardou appelle un « *néotexte* », qui met au centre de ses intérêts l’acte scriptural et la figure de l’écrivain, ce qui correspond, dans le langage de Dällenbach, à la mise en abyme textuelle et énonciative :

« Jean Ricardou (1972) oppose ainsi le “paléotexte”, soumis au régime de la mimésis et de la représentation, au “néotexte”, antiréaliste et autoréflexif, qui place au premier plan le procès de l’écriture »²

¹ DALLENBACH, *op.cit.*, p.105, n.1.

² GOULET, Alain, *L’auteur « abymé »*, Presses universitaires de Caen, 1996, p.44. Consulté sur le site <http://books.openedition.org/puc/9898>, le 28-02-2015.

L'auteur se projette et se poursuit donc dans ses personnages auxquels il attribue certains de ses caractères, ou plus intéressant encore, un métier semblable ou proche de celui d'écrivain. Le texte se présente alors comme une vitre permettant, d'une part, à l'auteur de se voir dédoublé dans l'un ou l'autre de ses personnage, et d'une autre part, au texte de s'auto-réfléchir, de s'auto-représenter et de dévoiler son mode de fonctionnement :

« En effet, le phénomène de l'auteur en abyme tient à la fois à la nécessité, pour l'auteur, d'éclairer l'énigme de soi-même pour soi, de comprendre son monde et sa place dans son monde, et aussi à son désir d'explorer sa possibilité d'action et d'intervention dans le monde »¹

Dans cette perspective, le récit tient à rompre l'anonymat d'un auteur, qui reste malgré tout implicite. Il charge, un personnage du rôle d'un substitut auctorial, pour doter l'œuvre d'un appareil réflexif qui va permettre à l'auteur de mirer l'aventure de son écriture, sans pour autant se dévoiler complètement.

Notre étude s'oriente alors vers la recherche de tout indice pouvant présenter une analogie entre auteur, narrateur et personnage. Dès lors, on peut se poser les questions suivantes : Comment Malek Haddad se dédouble dans son œuvre romanesque ? Quels sont les démarqueurs de cette spécularité auctoriale ? Quelles empreintes nous laisse-t-il pour pouvoir le deviner et le construire à travers le texte ? Quels sont les avatars du double de l'écrivain ?

1- Qui est « je » dans *Je t'offrirai une gazelle*?

Il est sans aucun doute, que de toute l'œuvre romanesque de Malek Haddad, *Je t'offrirai une gazelle* est le roman qui offre la plus nette mise en abyme énonciative pour deux raisons majeures : le choix onomastique du

¹ GOULET, Alain, *op.cit*, p.56.

protagoniste et l'insertion d'un récit enchâssé qui porte le même titre que l'œuvre entière.

Pour réaliser la spécularité auctoriale et rompre son anonymat, Malek Haddad choisit, dans son deuxième roman, un personnage dont le métier est identique à celui du producteur. Opter pour un personnage-écrivain, on l'a vu pour Dällenbach, est la technique la plus efficace pour permettre la présentification de l'instance productrice.

Malek Haddad charge le protagoniste d'écrire un roman qui présente de fortes ressemblances avec le récit initial. Les deux récits fonctionnent de manière symbiotique et ne peuvent se lire de façon autonome et indépendante, malgré le découpage du texte en chapitres distincts.

Pour réaliser sa spécularité, Malek Haddad ne se contente pas d'attribuer le rôle d'écrivain à son personnage ; pour intensifier l'effet du dédoublement et offrir une duplication artisanale, il préfère un personnage anonyme, énigmatique, le lecteur découvre un personnage qui s'appelle *l'auteur*, qui vit seul à Paris et qui écrit « *Je t'offrirai une gazelle* ». Dès les premières pages, le lecteur s'interroge sur ce personnage qui n'a pas de nom, n'est-ce pas Malek Haddad, lui-même, qui a écrit dans *L'élève et la leçon* :

«Un prénom contient ce qu'un tutoiement ne saurait résumer. Ce qu'un regard complice et solitaire ne contient pas. Ce qu'un aveu qui vous reste dans la gorge ne raconte pas » (p.91) ?

Dès l'incipit, la tentation d'identifier *l'auteur*- personnage à l'auteur réel est forte. Dällenbach nous explique à propos de l'importance du choix des noms dans le repérage des duplications énonciatives :

« Les noms propres sont des embrayeurs au même titre que les pronoms personnels puisque « la signification générale d'un nom propre ne peut se définir en dehors d'un renvoi au code. La circularité est évidente : le nom désigne quiconque porte ce

nom »(...) on discerne donc les raisons pour lesquelles le nom propre est un connecteur si puissant »¹

Si Malek Haddad opte pour un personnage anonyme, le texte ne cesse de rappeler cette absence onomastique ; quand *l'auteur* a remis son manuscrit au bureau de son éditeur, il s'est abstenu de mentionner son nom sur la page du titre. Le narrateur laisse glisser ces commentaires, comme pour justifier l'acte du personnage :

« Le manuscrit ne portait pas de nom d'auteur. Ce dernier, un jour qu'il se trouvait en lyrisme commandé, avait affirmé dans une revue que les bienfaiteurs du rêve voyagent incognito. Il se prenait peut-être pour un bienfaiteur du rêve. En vérité il ne comprenait pas cette façon d'agir qui consiste à dire : « C'est moi ! » On dit « C'est moi. » Et puis on dit : « C'est à moi » On donne son nom à un enfant. Mais, heureusement, on ne l'appelle que par son prénom. L'hypocrisie patrimoniale que représentait un nom d'auteur sur une couverture le dégoûtait. Il n'était pas modeste » (pp.13-14)

Nous pouvons lire entre ces lignes, le refus d'un certain subjectivisme, le refus aussi d'une idée fixe : le texte appartient à son auteur. C'est cette idée révoquée déjà par Barthes et Foucault, que nous avons tentée de démontrer plus haut. Donner son nom à un ouvrage c'est déclarer en être le propriétaire, c'est affirmer son autorité, c'est dire que seul l'auteur est en mesure d'éclairer la sémantique profonde de son œuvre. Dans cette optique, le refus de *l'auteur* d'une telle appropriation rejoint celui de la nouvelle critique qui a assez décrié la question d'intention. Le texte semble nous avertir d'une telle démarche dès l'épigraphe *« Ne frappez pas si fort, je n'habite plus là »*. Tahar Bekri en donne l'interprétation suivante :

« Déjà, dès l'exergue : « « Ne frappez pas si fort, je n'habite plus là » qui annonce l'absence de l'habitant. (...) Dans Je t'offrirai

¹ DÄLLENBACH, *op.cit.*, p.101, n.2.

une gazelle, l'exergue est l'espace du manque, du vide, de l'absence. Le texte est comparé à une maison que personne n'habite. Toute communication avec l'auteur est nulle. »¹

Ce vide, ce manque rejoint celui du manque du nom d'auteur sur la couverture du manuscrit. N'est-ce pas ici le même acte réalisé par Malek Haddad et son personnage ? N'est-ce pas ici la grande preuve que le protagoniste n'est autre que le double de l'auteur puisqu'il n'a de tâches que de réitérer les actions du scripteur ? L'auteur peut réellement désert son texte ? N'avons-nous pas déjà démontré que la volonté de se débarrasser complètement de « *l'éthos auctorial* »² ne serait qu'aporie et illusion et que l'auteur ne peut pas mourir, ne peut pas partir ?

En fait, nous avons de bonnes raisons à croire que si l'ouvrage du protagoniste ne porte pas de nom, c'est moins par contestation d'une démarche biographiste et référentielle que pour dissimuler un fait encore plus important qui ferait du protagoniste le délégué de l'auteur, car en fin de compte, si le personnage-écrivain conteste une telle appropriation, rien n'empêche normalement le narrateur de nous dévoiler le nom du personnage au lieu de l'appeler *l'auteur* et lui octroyer, donc, un homonyme qui le confond avec le signataire du livre et qui serait comme une mise en abyme d'appuie à côté de celle opérée par l'enchâssement et par les titres identiques des récits emboîtés.

Partant de ce fait, pour ne pas risquer de minimiser l'effet intense de la specularité auctoriale et renforcer la duplication énonciative et la rendre patente même, Malek Haddad recourt au vide, au manque de détails importants, le protagoniste quant à lui n'est que complice, il joue sur son anonymat pour nous introduire dans un espace de doute et de confusion, le

¹ BEKRI, *op.cit*, p.59.

² MAINGUENEAU, Dominique, *Le discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, Paris, Armand Colin (collection U), 2004.

nom qu'il refuse de mettre sur son ouvrage serait le pacte conclu entre lui et l'auteur pour « déconstruire »¹ ensemble un texte duquel l'auteur s'est déclaré absent.

Cette identité nominale entre l'auteur-signataire du livre et l'auteur fictif était le premier critère selon P. Lejeune pour considérer un récit comme une autobiographie qu'il définit ainsi :

*« Un récit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité. »*²

De même, la figure auctoriale a pour fonction de mettre la lumière sur l'auteur en train d'écrire son texte, elle serait le miroir qui lui reflète son image d'écrivain, tel qu'il désire se voir, comme le note Alain Goulet :

*« L'auteur en abyme est donc un instrument de prise de conscience des processus et des circonstances à l'œuvre dans l'écriture, au cours de la rédaction, et donc une tentative de les contrôler de l'intérieur(...) Par son auteur placé en abyme, l'écrivain est avidement penché sur les coulisses de son œuvre, désireux de capter l'en deçà de l'écriture, l'enchaînement de ses processus, l'énergie déployée, et les métamorphoses qui s'y opèrent. »*³

Pour assurer sa représentativité, et cela malgré la mise en garde de l'épigraphe, Malek Haddad recourt, en plus du substitut auctorial, à d'autres artifices que nous essayons de détailler comme suit :

- Le protagoniste est un écrivain algérien d'expression française, exilé à Paris pendant la Guerre d'Algérie, au même titre que Malek Haddad, qui abandonne ses études de Droit pour s'exiler en France en 1955.

¹ Dans le sens de la « déconstruction » chez Derrida, qui dénonce le sens figé et favorise la multiplication des signifiants .

² LEJEUNE, Philippe, *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975, p.14.

³ GOULET, *op.cit*, p.46.

- Comme Malek Haddad, *l'auteur* est un personnage sensible, tourmenté par la langue du colonisateur, il subit toute la nostalgie du pays natal et tout le poids des évènements sinistres que déclenche la Guerre en Algérie.

- *L'auteur* avait fait une introspection au Sahara, d'où il ramène du sable et sa légende des habitants du sud : « *l'auteur conserve du sable cueilli comme de l'écume là-bas ou c'est toujours partout. (...) car l'auteur a connu le Sahara bien avant d'avoir fait une introspection* ». (p.91). De même, Malek Haddad, après un douloureux divorce reste deux années au Tassili des Ajjer ; son affectation au poste d'instituteur à Rath lui donne l'occasion de découvrir et d'admirer les peuples du désert.

- Les évènements de *Je t'offrirai une gazelle* de Malek Haddad et de son mandataire se déroulent dans la période coloniale, les deux récits sont écrits en 1958 : « *Je t'offrirai une gazelle* »._ *Ecrit en 58 et pas question de pétrole !* » (p.119)

- Ourida, la fleur orpheline en haut des barricades est la femme qu'aime *l'auteur*, qu'il laisse en Algérie pour vivre dans la douleur et la solitude ; mais c'est aussi le nom d'une femme mariée dont l'amour est chanté dans les écrits de Malek Haddad :

« Haddad s'était retiré au Sahara pour enseigner, car il était instituteur, et écrire mais surtout pour panser une blessure d'amour, il n'achèvera jamais le livre qu'il devait écrire sur Ourida, sa bien aimée. Une femme que Malek Haddad a adorée et chantée dans ses poèmes, ses romans. Mais il nous ramènera du Tassili des Ajjer un merveilleux roman, un conte aussi: "je t'offrirai une gazelle" »¹

- Dans la page 36, *l'auteur* est qualifié d'ange, ce qui veut dire en arabe « Malek », qui est le prénom de l'auteur réel.

¹ ALI-KODJA, *op.cit*, p.p.236-237.

- Bien que les origines du protagoniste, ne soient pas mentionnées, Constantine, cette ville si chère à Malek Haddad, figure dans le texte, non comme espace dans lequel se déroulent les événements mais comme espace des chimères, des rêves découpés du personnage : « *l'auteur voit des rochers rouges, des tunnels creusés dans la pierre sanglante, un cimetière juif quelque part au-dessus de son faubourg, de petits wagonnets sur des rails, des cartables posés à côté...* » (p.122). Les rochers, le cimetière des juifs ou le faubourg, tout ce vocable est propre à Constantine, « *noblement effrontée* » (p.108), la ville natale de l'auteur.

- Comme nous avons pu le démontrer dans une étude précédente sur la mise en abyme dans *Je t'offrirai une gazelle*¹, les deux romans écrits par l'auteur et son double présentent des caractères très similaires, soit sur le plan de ce que nous avons appelé le signifiant autotextuel (titrologie, préface, épigraphe, fragmentation de l'œuvre, notes, discours narratif, temps du récit, clausules), soit sur le plan du signifié autotextuel (thèmes et personnages).

A la lumière de ce qui précède et à partir de ces éléments, nous pouvons faire le constat des liens très étroits et des analogies qui existent entre l'auteur et son double qui nous est peint dans la sensibilité et la solitude, la première résulte du fait d'être un écrivain lyrique, la deuxième du fait d'être un Algérien exilé, colonisé, déraciné, un être que les autres n'arrivent pas à comprendre, d'où l'urgence de créer, au sein du monde fictif, un appareil réflexif.

Ces réflexions sont donc présentes pour libérer l'auteur de sa réclusion, se focaliser sur l'écriture serait donc un moyen de fuir cette réalité amère, le vertige que procurent les divers dédoublements serait apaisant, soulageant, amusant même.

¹ ATOUI, Nour El Houda, « *Intratextualité et mise en abyme dans Je t'offrirai une gazelle de Malek Haddad* », mémoire de master, Université Mentouri, Constantine, 2011.

Il maintenant temps, d'ouvrir la quête du double sur d'autres brèches qui peuvent fournir d'autres pistes de duplication auctoriale au sein du même texte. On peut se demander alors à ce stade, s'il n'existe pas d'autres délégués de l'auteur dans ce roman ? Le protagoniste serait-il son unique moyen ? Sa seule ruse pour réaliser son « *pacte autotextuel* »¹ ? L'auteur comme personnage, ne peut-il lui aussi se dédoubler dans son récit enchâssé ?

En fait, de cette imbrication du récit initial et du récit au deuxième degré, résulte une multitude de protagonistes et de narrateurs. Dällenbach souligne que pour réfléchir l'acte de production, l'auteur peut instituer un narrateur qui serait son représentant et son porte parole.

Dans notre roman, la voix narrative constitue une véritable problématique. Le lecteur découvre un incipit qui commence ainsi : « *Ce que c'est grand le Bon Dieu ! C'est aussi grand que je suis seul. Je vois l'auteur comme une planche* ». Cet incipit est commun aux deux récits, ce qui accentue son caractère contradictoire. Dans le premier récit la narration à la première personne est très tôt rompue, le narrateur devient hétérodiégétique. Mais l'identification entre le narrateur et le personnage de *l'auteur* et par conséquent l'auteur réel est possible comme le souligne Philippe Lejeune :

« *Il peut parfaitement y avoir identité du narrateur et du personnage principal dans le cas du récit à la troisième personne* »²

Dans le deuxième récit, *l'auteur* préfère une narration à la première personne sans figurer comme personnage dans l'histoire narrée qui est celle de Moulay et Yaminata, ce qui ne l'empêche, bien évidemment pas, de se dupliquer dans son narrateur. De plus, à la page 26, le lecteur s'étonne un peu de l'opinion qu'exprime Gisèle, première figure du lecteur en abyme, à la

¹ « Le pacte autotextuel » est une formule de notre propre facture, nous la proposons en référence au pacte autobiographique de Philippe Lejeune.

² LEJEUNE, *op.cit.*, p.16.

découverte du récit : « *Gisèle Duroc ferma là le manuscrit. Elle était prodigieusement gênée. Ce n'était pas un livre, c'était une confidence. On ne peut pas juger une confidence ; on n'a pas à la juger* » (p.26).

Cette déclaration surprenante de Gisèle, que le narrateur rapporte dans un discours indirect libre, meilleur choix pour s'infiltrer dans le récit et orienter la lecture, révèle la part de subjectivité présente dans le texte du personnage. Même *l'auteur*, qui avait fait une introspection au Sahara et pouvait donc réellement connaître les personnages de son conte, ne le nie pas, il s'affirme le témoin de l'amour, le protecteur de l'oasis et du folklore qui ne doit pas se faner :

« Je n'ai pas fermé les yeux pour rencontrer Moulay, pour rencontrer Yaminata. (...) Un jour je retournerai au Tassili des Ajjer. J'irai vers le Koukoumen, à l'endroit des baisers. (...) Les morts qui dorment au pied du Koukoumen n'ont pas de nom. Suprême discrétion, le roman de leur vie n'est pas signé d'un nom d'auteur. Je ne veux pas qu'ils disparaissent. Je suis le témoin de l'amour et je suis le gardien de la mort. (...) Le rêve est de rigueur, on l'appelle folklore. Rien ne peut disparaître. La flûte va plaider. » (p.24)

On le voit bien, aux confusions qu'entraîne l'incipit, s'ajoutent les problèmes que soulève la nature diégétique des deux récits qui s'avère très complexe et atteint son plus haut degré. Si la première personne disparaît dans le récit initial, le « je » de l'incipit revient dans le récit encadré. La narration est donc aussi signée dès l'ouverture du texte par le mode du double. Les narrateurs se présentent alors comme des doubles du scripteur, les intrusions qu'ils effectuent, (notamment par le changement de la personne, certaines modalités d'énonciation, ironie, discours indirect libre...), laissent paraître des mutations de la voix narrative.

En effet, un tel franchissement des niveaux narratifs est le simple résultat de l'autoréflexivité, rendue possible, dans le cas présent, par l'insertion d'un récit enchâssé, bien sûr avec toutes les précautions nécessaires pour laisser le lecteur devant un jeu vertigineux de duplications.

Dans cette perspective, le texte encore assoiffé de réflexions, n'a pas l'air d'en rester là, sa réflexivité, à nulle autre pareille, ne connaît pas de limites et atteint son paroxysme. Dällenbach, dans une analyse de la *Recherche* de Proust, nous fait remarquer qu'un auteur peut avoir un ou plusieurs représentants :

« *Si les artistes de la Recherche sont tous des doubles de l'auteur, ils le sont à des titres et à des degrés divers.* »¹

Devant cette série de duplications autoariales, l'on peut se demander si Moulay ne serait-il pas lui aussi un représentant de l'auteur réel ou de *l'auteur* fictif ?

Nous l'avons vu, l'auteur, pour être en abyme, a plusieurs possibilités : un narrateur, un personnage écrivain, un artiste, ou un personnage ayant un métier semblable à celui de l'auteur. Le héros du conte enchâssé ne répond pas à ces critères, *l'auteur*, conscient de son art et de ses artifices, a pris le soin de le peindre dans une sphère complètement différente, il n'appartient pas au milieu littéraire, il est juste un chauffeur dans une compagnie transsaharienne, il n'est ni de Constantine, ni de Paris, il n'est pas amateur de littérature et ne s'intéresse pas aux livres, il est aussi en parfaite harmonie avec Yaminata, qui le suit dans tous ses pas. Rien n'inspire dans ce personnage Malek Haddad ou *l'auteur*, sauf que *l'auteur*, par ruse sûrement, laisse échapper quelques détails :

¹ DÄLLENBACH, *op.cit.*, p.103, n.2.

A la page 51, dans un « *monologue autonome* »¹, Moulay prend la parole et s'exprime à la première personne :

« Le Sahara, je le connais. J'ai farfouillé tous les recoins, tous les replis cachés de la nuit. Je sais l'injure, l'affront, la haine. (...) Je suis un Arabe, c'était devenu une malédiction. Deux de mes frères sont morts du typhus en 1942. Beaucoup de mes cousins sont morts du typhus en 1942. Pourquoi peu de Français sont-ils morts du typhus ? Je ne souhaite la mort de personne. J'interroge, je m'interroge. Le pou n'est-il typhique que pour les Arabes ? (...) O mon Dieu, la mort est-elle raciste ? »

Dans une scène similaire, au bistrot de Maurice, lors d'une rafle, *l'auteur* se sent humilié par le comportement des agents de police, une vague de colère et de désenchantement l'envahit, toujours dans une sorte de monologue intérieur, que le narrateur privilégie dans les situations délicates pour explorer le psychique du personnage et s'incruster dans l'histoire, laisse savoir :

« - Ah bon, vous êtes algérien.

J'ai perdu un frère qui m'impressionnait beaucoup. Il savait tout puisque c'était mon frère aîné. Et puis j'ai découvert près d'une rivière une fleur inconnue. » (p.20)

A partir de ces deux passages, nous pouvons ressentir la douleur que cause la perte d'un frère pour les deux personnages, mais il faudra ici souligner que Malek Haddad perd aussi, en 1942, un frère qui s'appelait Saïd, que le typhus n'a pas épargné.

Nous avons, donc nettement l'impression que c'est la voix de Malek Haddad qui s'exprime à travers ses personnages, une voix criante, suppliante, mais douce, mais humaine. Si Moulay pleure sa race arabe, condamnée par la mort et l'injustice, il n'a pas la cruauté de souhaiter le mal à l'Autre, son

¹ DORRIT, Cohn, *La Transparence intérieure, modes de représentation de la vie psychique dans le roman*, Paris, Seuil, 1981. Ceci correspond chez Genette au « monologue intérieur. »

humanisme le lui interdit, les valeurs humaines qu'il a hérité de Malek Haddad l'orientent et l'éclairent dans un parcours difficile.

D'autant plus, Moulay partage avec Malek Haddad le nom de son ami, alors que dans le récit initial, l'ami de l'auteur n'a pas de nom, pour poursuivre le jeu des réflexions, il est juste nommé l'Ami, dans le récit encadré, l'ami de Moulay s'appelle Ali, ce qui nous renvoie probablement à Jamel Ali-Khodja, neveu, disciple et ami de l'auteur auquel il dédie d'ailleurs *Je t'offrirai une gazelle*.

Ces petits détails nous amènent à dire que Moulay, comme l'auteur, comme les deux narrateurs sont tous des doubles possibles de Malek Haddad, bien sûr à des degrés différents, la proximité est grande avec l'auteur, moindre avec Moulay. Si l'exergue nous oblige à prendre une distance avec l'auteur, la matière biographique est assez dense, devant laquelle nous ne saurions exclure totalement l'auteur empirique du récit, dont la présence n'est ni simple, ni élémentaire mais plutôt éclatée et polymorphe ce qui a donné lieu à cette dissémination du tissu narratif.

2- *Le Quai aux Fleurs ne répond plus*, roman du poète ou roman de la mystification littéraire?

Le Quai aux Fleurs ne répond plus est aussi un roman où se signale une mise en abyme auctoriale assez transparente. Malek Haddad, soucieux de poursuivre son projet autoréflexif, tente de revivre l'expérience de la projection de sa vie réelle et littéraire dans le monde fictif du roman :

« Quant à **ce** roman, ce n'était pas une autre histoire. Il est rare qu'un écrivain valable sache inventer, imaginer, et, en fin de compte, créer, tant il est vrai que la technique mise à part, le seul critère d'une œuvre respectable est sa nécessaire sincérité. Quoi qu'il fasse pour donner le change, un romancier ne romance que sa vie » (p.51).

Nous aurons d'abord à remarquer que le pronom démonstratif peut renvoyer au roman écrit par Khaled Ben Tobal, comme il peut renvoyer, ce qui est fort probable, à « ce » roman, qu'a écrit Malek Haddad et que nous sommes en train de lire, on passe alors comme l'a souligné Dällenbach, de l'œuvre dans l'œuvre à l'œuvre par l'œuvre.

L'exploitation du Moi-social comme celle du Moi-écrivain continue dans cette œuvre où la littérature, qui joue un rôle prépondérant, est placée entre les frontières de la passion et de l'engagement, une dualité qui n'est pas toujours facile à supporter. Devant les positions extrêmes auxquelles il est contraint, le héros est perdu dans Paris qui ne rêvait pas la nuit, il se résigne au silence, un silence épais et imperturbable que Malek Haddad compare à ces eaux dormantes mais qui ne dorment jamais tout à fait.

Comme dans *Je t'offrirai une gazelle*, le personnage d'écrivain constitue la pierre angulaire à partir de laquelle s'accomplit la duplication du scripteur qui surplombe sa fiction, sa présence est si prégnante qu'il lui est difficile de cesser ou de s'empêcher de s'auto-représenter, même le lecteur, qui comme Barthes le « désire » et a « besoin de sa figure »¹, prend conscience de cette émergence que la figure d'auteur, la favorite de Malek Haddad, rende possible. Nous constatons encore une fois que cette figure est incontournable pour l'auteur et le lecteur, elle ne cessera de surgir du récit qu'on la cherche ou non, comme le montre Jean-Claude Bonnet dans son essai sur « *Le fantasme de l'écrivain* » :

« Quant à l'être de chair (et non de papier) qui écrit, il ne cessera jamais d'entretenir une curiosité fétichiste qui touche au plus secret de la littérature et de l'écriture dans son vertige énigmatique »²

¹ BARTHES, Roland, *Le Plaisir du texte*, Paris, Seuil (Points Essais), 1973, p. 39.

² BONNET, Jean-Claude, « Le fantasme de l'écrivain », *Poétique*, « Le biographique », n° 63, septembre 1985, p. 260.

Dans ce roman à caractère autofictionnel, l'autofiction et l'autobiographie fictive sont les champs privilégiés de la réflexion de « soi », l'auteur exprime son surgissement à travers la fiction qui lui sert de cadre pour devenir un personnage imaginaire ce qui permet au monde de la création littéraire de se voir discuté et examiné de plus près, la littérature se reflète par elle-même et devient l'objet de sa propre création, l'auteur réel quant à lui, se voit négocié, voire recréé par l'alternatif personnage qui se présente comme son homologue, comme son disciple ou plutôt comme son concurrent qui participe par lui et avec lui au processus scriptural, à propos de cette substitution Charline Pluvinet écrit :

« À l'homme et l'œuvre se substituent en effet le personnage et la fiction. Par le jeu de ces deux dimensions se forme une image de l'auteur fictionnel à même de nous éclairer en retour sur la réalité de l'auteur. »¹

Partant de ce fait, dans la plupart des romans dont le personnage est un écrivain, un appareil critique est fourni par le texte, construit par le personnage d'écrivain et le milieu qui reçoit son œuvre comme par exemple les amis qui se présentent comme des conseillers littéraires, éditeurs, journalistes, critiques littéraires...qui sont tous des figures du lecteur en abyme. La mission principale de cet appareil critique serait donc de dévoiler les aspirations et inspirations de l'écrivain, ses perceptions idéologiques et ses préoccupations esthétiques ; les interrogations réelles de l'auteur sur son art et son pouvoir créatif se trouvent reflétées par le miroir romanesque.

¹ PLUVINET, Charline, *L'auteur déplacé dans la fiction Configurations, dynamiques et enjeux des représentations fictionnelles de l'auteur dans la littérature contemporaine*. Thèse de doctorat, Université Rennes 2; Université européenne de Bretagne, 2009, p.14.

2.1- Homonymie, pseudonymie et les mystificateurs dans *Les romans de l'écrivain* :

Les altérations du nom d'auteur que nous avons rencontrées dans *Je t'offrirai une gazelle* se poursuivent dans *Le Quai aux Fleurs ne répond plus* et continuent d'affecter le champ autotextuel.

L'homonymie que crée le nom du personnage principal dans *Je t'offrirai une gazelle* déstabilise la frontière entre l'auteur-signataire du livre et l'auteur-personnage et conduit à une lecture autobiographique.

A première vue, l'identité nominale entre auteur, narrateur et personnage dans *Le Quai aux Fleurs ne répond plus* n'est pas établie, ce qui pourrait envisager une lecture autofictionnelle.

Dans le cadre d'une recherche universitaire, une étude avait déjà montré l'apport de l'autofiction dans *Le Quai aux Fleurs ne répond plus*.¹ L'autofiction que Genette, distingue des autres genres autobiographiques, où l'identité entre narrateur, auteur et personnage n'est pas prévue par le texte et donc « *distincte de celle couple auteur /personnage dans les catégories des autobiographies hétérodiégétiques, mais elles relèvent clairement de l'autofiction.* »²

Cette analyse approfondie a balayé toutes les analogies qui existent entre l'auteur et le personnage. L'objectif était de mettre en lumière toutes les projections possibles de Malek Haddad, partant de l'identité de l'écrivain algérien exilé en France pendant la Guerre d'Algérie, à l'engagement par la

¹ BOUCHAIB, Rokia, *Le Quai aux Fleurs ne répond plus De Malek Haddad : Roman autobiographique ou autofiction ?*, mémoire de master, université Mentouri, Constantine, 2009-2010.

² JENNY, Laurent ; « L'autofiction », *Méthodes et problèmes de l'autofiction*, Département de français moderne, Université de Genève, 2003. Cité par BOUCHAIB, Rokia, *ibid.*, p.54.

littérature, aux personnages référentiels qui ont inspiré l'auteur, aux personnages qui représentent des personnes réelles (Ourida, Roland Doukhan, Louis Aragon...), au drame du langage de Khaled Ben Tobal et la liste est encore longue.

Cependant, un détail important semble échapper à l'étude de Bouchaib. Dans l'article qui a annoncé l'information de la mort d'Ourida dans les bras du parachutiste, on découvre que le nom de Khaled Ben Tobal n'est peut-être qu'un pseudonyme :

*« ...A Constantine, boulevard de l'Abîme, des terroristes ont assassiné une femme musulmane et un lieutenant parachutiste. La malheureuse victime avait affirmé sa croyance en une Algérie française en participant à une tournée avec la générale X...Elle avait rompu depuis plusieurs mois avec son mari, le **pseudo-écrivain**¹ Khaled Ben Tobal, à qui seule une carence des autorités permet encore de s'exprimer... » (p.116).*

Indigné par la trahison de l'amour et de l'idéal patriotique, dans un monologue intérieur, Khaled ne démentit pas l'information, mais ne la confirme pas davantage, ce qui est même très logique et compatible avec l'autoréflexivité telle que l'envisage Malek Haddad, qui n'a de souci que nous duper pour nous introduire incessamment dans le doute et le vertige du va-et-vient, du Même et l'Autre, de l'être et du paraître, du dedans et du dehors, du réel et de la fiction :

*« Je ne savais pas qu'il existait un autre Khaled Ben Tobal...Je ne savais pas qu'il existait un autre écrivain que moi, **pseudo ou vrai**, qui s'appelât Khaled Ben Tobal...Avec la même orthographe » (p.119)*

¹ Nous soulignons.

Le pseudonyme est envisagé comme un second nom différent de celui de l'état civil, auquel recourt un écrivain pour une publication anonyme des écrits considérés comme gênants qui portent atteinte à la loi morale ou qui dérangent le pouvoir politique. Il est défini par David Martens dans son étude de la poétique de la pseudonymie ainsi :

« Selon l'étymologie, l'origine grecque du terme fait du pseudonyme un faux nom, un nom mensonger ; Gérard Genette le qualifie de « nom fictif », Marie-Pier Luneau et Pierre Hébert de « fausse signature » ; Marie-Pier Luneau encore d'« auteurs fictifs » et de « personnalité auctoriale factice » ; Pierre Hébert à nouveau de « signature fictive » ; Gérard Leclerc de « nom imaginaire ». Ainsi, le pseudonyme a beau être perçu, en termes de rapport à la réalité, [...] comme s'il désignait purement et simplement un individu empirique, il n'en reste pas moins que son fonctionnement s'appuie sur la toile de fond d'un comme si, autrement dit sur une structure de fiction, ce qu'attestent les différents termes usités pour le désigner, et, par contamination, pour désigner le sujet auquel il se réfère [...]. »¹

Cette pratique, considérée comme une forme de supercherie littéraire, fait à partir du XVIIe au XIXe siècle l'objet de nombreuses études bibliographiques que Jean-François Jeandillou considère comme une « chasse aux mystificateurs »², comme l'exemple de l'ouvrage d'Adrien Baillet en 1690³ ces travaux ont tenté de dévoiler l'identité réelle des écrivains qui ont utilisé un pseudonyme pour dénoncer cette forme de mystification dont le

¹ MARTENS, David, *L'invention de Blaise Cendrars. Une poétique de la pseudonymie*, dissertation de doctorat en philosophie et lettres sous la direction du professeur Myriam Watthee-Delmotte, Université catholique de Louvain, mai 2007, p.44. Voici les travaux auxquels il renvoie, cité par Pluvinet, *op.cit.*, p.123 : Article « Pseudonyme », *Dictionnaire étymologique de la langue française* (1932), P.U.F., 1994, p. 518 ; Gérard Genette, *Seuils*, Paris, Seuil (Points Essais), 1987, p. 50 ; Marie-Pier Luneau, Pierre Hébert, « Le pseudonyme au Québec », *Voix et images. Littérature québécoise*, Volume 30, numéro 1 (88), automne 2004, p. 9, p. 28 et p. 81 ; Gérard Leclerc, *Le Sceau de l'œuvre*, Seuil (Poétique), 1998, p. 121.

² JEANDILLOU, Jean-François, *Esthétique de la mystification, tactique et stratégie littéraires*, Paris, Minuit (Propositions), 1994, p.48.

³ « Jean-François Jeandillou mentionne l'ouvrage d'Adrien Baillet en 1690, première enquête détaillée sur le pseudonyme en France (*Auteurs déguisez sous des noms étrangers, Empruntez, Supposez, Feints à plaisir, Chiffrez, Renversez, Retournez ou Changez d'une langue en une autre*) ; Jean-François Jeandillou, *Esthétique de la mystification, tactique et stratégie littéraires*, Paris, Minuit ». Cité par PLUVINET, Charline, *op.cit.*, p. 121.

lecteur est la seule victime. En France, la liste des écrivains qui ont utilisé des pseudonymes est très longue, nous nous bornons de ces quelques grands noms littéraires : Molière (pseudonyme de Jean-Baptiste Poquelin), Stendhal (Bombet), Henry Brulard, (pseudonymes de Henri Beyle), Voltaire (François-Marie Arouet), Louis-Ferdinand Céline (Louis Ferdinand Destouches), Colette (Sidonie Gabrielle Colette), Paul Éluard (pseudonyme de Eugène Émile Paul Grindel), pour n'en citer qu'eux.

Partant des travaux de David Martens, de Jeandillou, de Philippe Lejeune et de Gérard Genette, Pluvinet montre que la pratique de la pseudonymie qui était considérée comme forme de falsification frauduleuse, ne commence à être tolérée qu'à partir de la fin du XIXe siècle :

« Elles n'ont été tolérées que progressivement, lorsqu'on leur a accordé une valeur esthétique(...) Envisager le pseudonyme comme « le vrai nom d'un auteur fictif » redonne sens et enjeu à ce qui est souvent considéré comme un simple détail sans conséquence pour l'analyse des œuvres »¹

La pseudonymie se débarrasse alors de son statut trompeur, pour devenir une pratique privilégiée de certains écrivains qui voudraient produire des effets de dédoublement comme le souligne P. Lejeune :

« Le pseudonyme est simplement une différenciation, un dédoublement du nom, qui ne change rien à l'identité [...] Il ne faut pas confondre le pseudonyme ainsi défini comme nom d'auteur (porté sur la couverture du livre) avec le nom attribué à une personne fictive à l'intérieur du livre »²

¹ *Ibid.*, p.122.

² LEJEUNE.P, *op.cit.*, p.24.

Pour David Martens, pour qui le pseudonyme n'est pas seulement un « *second nom [...] aussi authentique que le premier, [qui] signale simplement cette seconde naissance qu'est l'écriture publiée* »¹

Pour Genette, encore, le pseudonyme est rattaché à la fiction, puisqu'il résulte de l'imagination de l'auteur, il serait une « variante » de la supposition d'auteur :

« *L'attribution d'une œuvre, par son auteur réel, à un auteur imaginaire dont il ne produirait rigoureusement rien d'autre que le nom* »²

De cette dernière définition que nous propose Genette surgit le problème du nom d'auteur qui atteint son paroxysme dans *Le Quai aux Fleurs ne répond plus*. Si on reprend littéralement la définition de Genette, nous pourrions alors dire que le pseudonyme qu'utilise Khaled, serait une attribution de l'œuvre (fictive), par son auteur réel (qui n'est pas réel mais plutôt fictif), à un auteur imaginaire (plus fictif encore) qui s'appelle Khaled Ben Tobal.

Le télescopage des trois auteurs, dont le premier est réel (Malek Haddad), l'autre est fictivement réel (rendu réel par la fiction, il est anonyme), et le dernier est fictivement fictif (Khaled Ben Tobal), est responsable de créer de fortes collusions.

De ce fait, deux hypothèses s'imposent à nous et ne sont pas exclusives l'une de l'autre :

Soit Malek Haddad recourt à la pseudonymie pour masquer sa présentification diégétique, le nom réel du personnage fictif pourrait être le même nom de l'auteur-signataire du livre. L'identité entre auteur, narrateur et personnage peut alors s'établir aisément pour renforcer la dimension

¹ MARTENS, David, *op.cit*, pp. 37-49. Cité par PLUVINET, *op.cit*, p.122.

² GENETTE, Gérard, *Seuils*, Paris, Seuil (Points Essais), 1987, p. 51.

autobiographique, dans son sens large, de l'œuvre. Feindre de laisser le personnage s'exprimer en son nom s'opère, donc par cet anonymat du personnage.

Soit, comme deuxième hypothèse que nous préférons nettement à la première, Malek Haddad recourt à la pseudonymie, pour mettre la lumière sur le personnage-écrivain et non sur le personnage dans sa vie réelle, ce qui renforcerait la mise en abyme auctoriale, puisque le pseudonyme, s'il est utilisé pour masquer une réalité, il n'en demeure pas moins qu'un nom littéraire par rapport à celui de l'état civil. Si le nom réel de Khaled Ben Tobal n'est pas révélé, au même titre que celui de l'auteur dans *Je t'offrirai une gazelle*, c'est que justement Malek Haddad voudrait que nous portions attention à l'artiste et non à la personne biographique, autrement dit, c'est son Moi-écrivain qui prime son Moi-social. Cette homonymie-pseudonymie est donc une mise en abyme d'appui dont la fonction principale est d'assurer la représentativité de l'auteur-signataire du livre.

2.2- Le « roman de la vocation littéraire » :

A l'égard de ce qui précède, *Le Quai aux Fleurs ne répond plus* se présente comme un « roman de la vocation littéraire »¹ que Michel Prat définit ainsi :

« La spécificité d'un type de roman centré sur un héros qui aspire à écrire et assigne à son existence, comme but principal, la création littéraire »²

¹ PRAT, Michel, « *Du Bildungsroman au roman de la vocation littéraire* », Jean Bessière, Daniel-Henri Pageaux (textes réunis par), *Formes et imaginaire du roman. Perspective sur le roman antique, médiéval, classique, moderne et contemporain*, Paris, Champion, 1998, pp. 67-68. Cité par PLUVINET, *op.cit.*, p.29.

² *Ibid.*

Prat ajoute trois invariants qui peuvent caractériser le « roman de la vocation littéraire »¹ :

« il faut que soient évoqués chaque fois la rupture parallèle du héros avec sa famille et son milieu, débouchant souvent sur une forme d'exil (invariant n°1) ; les instants privilégiés qui l'éclairent sur sa vocation, lui font découvrir l'œuvre à écrire et le conduisent à percevoir le monde d'une façon nouvelle (invariant n°2) ; enfin, la naissance d'une esthétique, puisque, s'inspirant d'abord des auteurs qu'il admire, subissant l'influence de mentors, [...] il [...] écrit ses premiers textes (invariant n°3) »²

Ces caractéristiques s'appliquent aussi bien à l'écrivain réel qu'à l'écrivain fictif : l'exil pour Malek Haddad n'est pas seulement un invariant mais plutôt une constante qui a marqué toute son œuvre, de cette situation tragique, naissent les sentiments de nostalgie et de frustration, mais c'est aussi l'exil qui se dédouble chez Malek Haddad : exil dans l'espace et dans la langue, ce qui va permettre à la vocation littéraire de l'écrivain de se développer et de prendre de l'ampleur, sachant que Malek Haddad publie ses premiers textes en France, l'écriture serait donc ce moyen d'aller au-delà des frontières, de dépasser et surpasser l'instant morbide.

Quant au deuxième invariant, le roman nous fournit quelques pistes qui peuvent nous renseigner sur les instants qui éclairent cette vocation et nourrissent l'imaginaire de l'écrivain, par exemple, quand Khaled Ben Tobal rencontre Monique dans une brasserie pas loin du Quai aux Fleurs. Khaled,

¹ Quelques exemples de ce sous-genre du *Künstlerroman* ou le « roman de l'artiste » : « *A Portrait of the Artist as a Young Man* (1916) ou *A la recherche du temps perdu* (1913-1927) de Marcel Proust correspondraient par exemple à cette description et le critique dresse un corpus non exhaustif qui s'étend sur plus d'un siècle, de 1832 (*Contarini Fleming* de Benjamin Disraeli) à 1958 (*Une curieuse solitude* de Philippe Sollers) », cité par PLUVINET, Charline, *op.cit*, p.29.

² PRAT, Michel, *op.cit*, pp.71.-72.

absorbé par l'observation de deux pensionnaires de l'Hospice des Vieillards nous fait savoir, à travers la voix du narrateur :

« Ecrire, c'était, pour Khaled, écouter et voir. Ses idées, il les trouvait aussi dans la rue et chez les hommes. Il travaillait partout, se reprochant seulement d'être un observateur étranger. Néanmoins, il avait conscience d'être près des autres, de leur appartenir, c'était là sa seule satisfaction professionnelle. Et cette satisfaction procédait bien moins d'un humanisme inventé, décidé, que d'une sensibilité dont la générosité était plus qu'une excuse »
(p.24)

Dans cette perspective, si l'écriture de Khaled repose sur la plausibilité des histoires racontées et l'observation et la représentation la plus fidèle de faits réels, rien ne nous empêche, de l'inscrire dans une esthétique réaliste qui « consiste à introduire des éléments inventés (personnages et actions) dans un univers globalement référentiel »¹, qui ressemble peu ou prou à celle de Malek Haddad. De plus la nouvelle écrite par Khaled s'inspire d'un personnage réel nommé Bim-Bo qu'il a connu chez son ami « Le pharmacologue de génie », mais aussi d'une personne réelle que Malek Haddad avait rencontrée à Aix-en-Provence, comme l'étaient d'ailleurs ces personnages de pharmacologue de génie et l'éditeur Louis Laporte qui représentent respectivement George Mounin et Louis Aragon :

*« Ce Pharmacologue de génie n'est autre que George Mounin, l'un des plus éminents professeurs de linguistique, auteur de nombreux ouvrages sur la linguistique, la poésie et la traduction. De son vivant Malek Haddad me parlait de lui avec énormément d'admiration et de respect. Il disait volontiers qu'il était son maître comme d'ailleurs Aragon, Pseudonyme de Louis Laporte dans Le Quai aux Fleurs ne répond plus »*²

¹ SCHAEFFER, Jean-Marie, *Pourquoi la fiction ?*, Paris, Seuil (Poétique), 1999, p. 142.

² ALI-KHODJA, Jamel, op.cit, p.47.

Passons au troisième critère qui, selon Prat, fait de cette œuvre un « roman de la vocation littéraire », en parlant de « mentors » qui influencent l'écriture du personnage, là aussi se manifeste la vraisemblance du récit pour l'inscrire dans la continuité réaliste, on passe de l'écrivain fictif Simon Guedj, avec qui Khaled partage sa vocation littéraire aux écrivains réels que le premier nom à citer serait celui de Louis Aragon.

En fait, la poésie de Malek Haddad est marquée profondément par le surréalisme et notamment par l'influence de Louis Aragon, les allusions à ce poète sont explicites dans toute l'œuvre de Malek Haddad¹, mais nous remarquons aussi une profusion de noms d'écrivains qui ont marqué la carrière littéraire du personnage:

« Lorsqu'un poète est amené à brûler ses poèmes, c'est que l'homme est en danger et qu'il devient bourreau autant que victime. Quelque chose ne tourne pas rond. Il est plus grave, plus significatif mais moins perfide de s'attaquer à « un groupe rebelle » qu'à un plain-chantant. La révolution russe s'est plus comprise avec le suicide de Maïakovski et la solitude lugubre de Pasternak qu'avec le procès de Moscou. Et Budapest ensanglanté, c'était d'abord l'encre rouge des écrivains en colère. Si le règne de l'oiseleur irritait Aragon, il pleurerait autant pour les amants séparés que pour Desnos et Jean Prévost... » (pp.32-33)

Les éventuels mentors du héros seraient donc Desnos, Pasternak, Péguy, Debussy Verlaine, Prévost, Aragon ou encore Maïakovski, Khaled Ben Tobal est donc l'écrivain solitaire et le poète « *solidaire de ceux qui ont raison et*

¹ Voir à ce propos l'étude faite par CHEBBAH, Chérifa, « *Pour une évaluation de l'influence du roman français sur le roman algérien de langue française : des formes de l'écriture narrative à la syntaxe, Cas de Louis Aragon et de Malek Haddad* », Université Mentouri, Constantine, 1999.

parent de ceux qui ont tort »¹, avec qui il partage l'engagement politique et la sensibilité poétique, comme l'affirme Tahar Bekri :

*« Khaled Ben Tobal n'est pas un poète algérien solidaire seulement de ses compatriotes en lutte mais de tous les autres poètes solidaires des souffrances des êtres de par le monde. Khaled Ben Tobal est un poète solidaire de Maïakovski qui s'est suicidé, de Pasternak qui s'est tu, des écrivains en colère dans Budapest, ensanglantée, d'Aragon, de Desnos, de Jean Prévost. »*²

Pour terminer, nous pouvons dire que la vocation de l'écrivain est aussi la vie et la joie et que l'écriture sert de support pour les exprimer, le roman serait l'asile de l'écrivain, son excuse et sa vengeance, en plus d'être un fabulateur, un poète qui vit pour et par sa poésie, il se réclame un humaniste :

« La vocation de cet homme était le bonheur, c'est-à-dire la vie, la vie qui ne refuse rien et qui ne refuse rien à personne. Quand il souriait, Khaled Ben Tobal était un programme d'existence. Il transformait en poésie tout ce qui lui passait par les yeux. Son cœur avait beaucoup de talent. Il faisait des merveilles. » (p.85).

2.3- Le « roman des quêtes de l'écrivain » :

Sébastien Hubier appelle un « roman des quêtes de l'écrivain » un genre de roman dans lequel le personnage est un écrivain problématique en « quête, toujours entravée ou hasardeuse, de l'écriture »³.

A partir des travaux qu'il a réalisés sur les œuvres d'André Gide, de Gabriele D'Annunzio, de James Joyce, de Rainer Maria Rilke et de Thomas Mann, dans une période qui se situe entre XIX^{ème} et XX^{ème} siècles, il arrive

¹ HADDAD, Malek, *Le Quai aux Fleurs ne répond plus*, op.cit, p.33.

² BEKRI, op.cit, pp.153-154.

³ HUBIER, Sébastien, *Le roman des quêtes de l'écrivain (1890-1925)*, Dijon, Editions Universitaires de Dijon (Ecritures), 2004. P.8.

à dresser les caractéristiques majeures de ce genre de romans qui « s'interrogent sur l'acte scripturaire, observent l'émergence d'une écriture réflexive et explorent les frontières de l'imaginaire et du réel »¹

C'est surtout donc par la figure d'écrivain en abyme et de l'écriture réflexive que nous pouvons considérer *Le Quai aux fleurs ne répond plus* comme un roman des quêtes de l'écrivain. A travers Khaled Ben Tobal, le lecteur peut accéder au monde intérieur de l'écriture qui n'est pas pour l'écrivain une simple activité mais qui contribue à sa quête de soi, qui l'amène aussi à fuir sa réalité maudite et jouir des nouvelles sensations que lui procure sa fiction, ainsi par l'écriture le héros retrouve l'équilibre qu'il a perdu en quittant le pays natal, par cette quête même, il redonne sens à son existence et envisage une éventuelle communication avec l'Autre. Les frontières de la fiction et du réel sont alors incessamment configurées.

L'autre caractéristique, non moins importante, qui nous permet de ranger ces deux premiers romans sous cette catégorie, est la fragmentation du récit par la « mise en pièces de l'intrigue »², pluvinet explique :

« Ces œuvres se démarquent aussi du Künstlerroman par le fait qu'elles intègrent en leur sein des bribes des créations artistiques des personnages, qui ne sont pas allégoriques ou métaphoriques, à la différence des autres formes de roman de l'artiste (ainsi nous pouvons lire véritablement un recueil poétique d'André Walter et non sa transposition ou sa description). »³

Ceci est visible dans notre roman, quand par exemple le narrateur nous raconte l'histoire de Bim-Bo, l'ami de Khaled, et qu'après nous découvrons que cette histoire est une nouvelle écrite par le personnage. Aussi dans *Je*

¹ Cité par PLUVINET, Charline, *op.cit*, p.30.

² HUBIER, Sébastien, *op.cit*, p.238.

³ PLUVINET, *op.cit*, p.30.

t'offrirai une gazelle, qui répond lui aussi à ces critères de définition du *roman des quêtes de l'écrivain*, on bénéficie de la lecture de l'intégralité du conte écrit par *l'auteur*, sous une forme fragmentée.

2.4- Le « Roman du poète » :

Dans la continuité des analyses faites par Hubier sur le roman de l'écrivain qui se distingue du roman d'apprentissage et du roman de l'artiste¹, Jean Bessière et Daniel-Henri Pageaux proposent en 1995 le « *Roman du poète* », une nouvelle appellation qui n'a cependant pas acquis une véritable classification générique, mais dont « *l'intérêt réside dans le choix concerté de ne pas recourir aux autres appellations disponibles : elle suggère qu'il existe certaines spécificités à cette catégorie (potentielle) de roman.* »².

Daniel-Henri Pageaux en donne la définition suivante : « *Le « roman du poète », totalement différent du sage Künstlerroman, est l'inquiétante aventure de l'écriture d'un homme qui vit pour écrire et qui écrit pour vivre* »³, selon lui, le rôle que joue l'artiste et son statut dans le texte n'est pas pareille à celui de l'écrivain, puisque le rapport qu'entretient l'artiste avec l'écriture n'est évidemment pas le même chez l'écrivain en général et le poète en particulier, il explique :

*«Un poète ne peut être un personnage de roman, au même titre qu'un artiste (peintre, sculpteur, musicien). Il n'a pas une « vie » comme un amoureux [...], un chevalier [...] Pour le poète, la vie c'est son œuvre.»*⁴

¹ « Il n'est pas impossible d'écrire sur l'apprentissage d'un peintre, d'un sculpteur ou d'un musicien auprès d'un maître, il y a quelque ridicule ou imposture à imaginer les phases successives de l'apprentissage d'un poète, d'un romancier ». BESSIERE, Jean et PAGEAUX, Daniel-Henri (études recueillies par), *Le Roman du poète. Rilke, Joyce, Cendrars*, Paris, Champion, 1995, pp. 19-20.

² PLUVINET, *ibid.*, p.31.

³ *Ibid.*, p. 12.

⁴ *Ibid.*, p.9.

Dans cette perspective, nous avons déjà démontré que *Le Quai aux Fleurs ne répond plus* est un « roman de la vocation littéraire » et un « roman des quêtes de l'écrivain », nous pouvons nous demander alors s'il ne serait pas possible que cette œuvre soit encore un « roman du poète » ?

Dans la scène où Khaled était chez ses amis pour leur faire ses adieux avant de quitter Paris, Simon demande à Khaled la raison pour laquelle il avait choisi le mardi pour partir, Khaled lui répond que le mardi était son jour faste et qu'il avait connu sa femme un mardi, que son fils aîné est né un mardi et que le mardi est aussi son jour de naissance (qui est aussi le jour de naissance de Malek Haddad), dans une sorte de familiarité et d'ironie, Monique intervient à la discussion :

« - *Je ne vous savais pas tellement superstitieux, monsieur Ben Tobal, cela m'étonne d'un homme qui croit en Dieu...*

Le ton ne décelait aucune agressivité, mais Khaled, comme Simon, remarqua cet insolite et inédit « monsieur Ben Tobal ».

- C'est vrai, Monique, je crois en Dieu. J'écris aussi. J'écris aussi des romans. Et pourtant, ce que je préfère écrire, ce sont des poèmes... » (p.79)

De ce passage, nous savons que Khaled comme Malek préfèrent l'écriture poétique, faut-il rappeler que le poème « *Ecoutez Varsovie devenant polonaise* », écrit par Khaled est un vers du poème de Malek Haddad *Je suis chez moi en Palestine*¹ ?

L'écriture poétique aurait surtout pour Khaled une fonction libératrice, elle est l'espace dans lequel l'auteur ne fuit pas ses angoisses et ses obsessions,

¹ HADDAD, Malek *Je suis chez moi en Palestine*, poème publié le 03 juin 1967 à la Une, dans l'éditorial d'"*An Nasr*" : « Ne croyez pas surtout surtout n'allez pas croire
Que j'oublie Varsovie devenant Polonaise
Ni les trains qui drainaient la mort au crématoire
Mes frères par millions hurlant dans la fournaise »

elle est aussi l'espace par excellence où s'exhale le « moi » profond de l'auteur pour exprimer les émois de son cœur.

Reprenons l'idée de Pageaux, le *roman du poète* est la meilleure stratégie pour s'auto-représenter, il se caractérise, comme *le roman des quêtes de l'écrivain*, par l'autoréflexivité et la pratique spéculaire abymale. Aussi ce qui fait la particularité du roman du poète c'est qu'il s'approche du roman autobiographique, ce qui justifie notre choix et l'intérêt particulier que nous avons porté au dédoublement énonciatif.

Donc, si Khaled préfère la poésie c'est que le roman dresse une certaine frontière entre l'écrivain et l'écrit, ce qui s'opère par la distance entre auteur, narrateur et personnage, alors que la poésie est un genre pur qui permet à l'écrivain de s'exposer sans réserve :

« Dans les romans, on améliore. On embellit. On triche. En fin de compte, c'est une manière de s'excuser »¹

Dans la fiction, l'écrivain préoccupé par sa réflexion, se trouve dans l'obligation et le malaise de se dissimuler derrière son personnage imaginaire, n'est-ce pas une manière de tricher, pour reprendre l'expression de l'auteur, une sorte de trucage ? La fiction elle-même n'est-elle pas leurre et illusion ? N'est-elle pas l'agent qui convient à merveille pour tromper le lecteur, pour fausser la réalité et brouiller les traces de l'auteur ?

Quand des amis de Simon questionnent Khaled sur l'endroit dans lequel il voudrait habiter, il répond par : *« Pour l'instant, j'habite dans mes livres. Et croyez-moi, je paie très cher mon loyer »* (pp.95-96).

Alors, si en prose, l'écrivain a besoin de toutes les exigences formelles du genre romanesque pour habiter ses romans et s'exprimer à travers ses personnages, la poésie quant à elle lui garantit une liberté d'expression, sans

¹ *Le Quai aux Fleurs ne répond plus, op.cit, p.34.*

contraintes et sans limites, à travers l'écriture poétique, le « je » et le « moi » de l'écrivain retrouvent leur place naturelle.

Il est aussi à noter que le roman de Malek Haddad est ce que Jean-Yves Tadié appelle un « *récit poétique* »:

« *Tout roman est, si peu que ce soit, poème; tout poème est, à quelque degré, récit. C'est ce que voudrait montrer cette analyse du «récit poétique».* »¹

L'écriture poétique mise en relief par la musicalité et le rythme, peut se concevoir dans les romans de Malek Haddad par des fragments de poèmes et des bribes de chansons, mais aussi par la sensibilité et le lyrisme propres à la poésie.

Enfin, pour conclure cette analyse de la figure auctoriale en abyme dans *Le Quai aux Fleurs ne répond plus*, nous pouvons dire que c'est aussi par la poésie que le miroir de Malek Haddad s'exhibe, son autoréflexivité s'affiche si merveilleusement. Dans ce poème, qui sert de grande preuve à notre analyse sur le « *roman du poète* », mais qui donne aussi raison à toute notre étude qui a porté essentiellement sur la récurrence du miroir et de la spécularité, l'auteur dévoile son dédoublement dans *Je t'offrirai une gazelle*, il le fait en son nom, sans condition, sans réserve et sans avoir besoin de l'instance narrative :

« *Pour retrouver celui qui sortit de l'Histoire*

Je pris dans le désert mes justes dimensions

Et pour ma réflexion il fallait ce miroir

*Le Sahara sur moi ferma ses horizons »*²

¹ TADIÉ, Jean-Yves, *Le récit poétique*, op.cit, pp.6-9.

² *Ecoute et je t'appelle*, op.cit, p.102.

3- L'écrivain polymorphe ou les médiateurs dans *La Dernière*

Impression et L'élève et la leçon :

A la lumière de ce qui précède, nous avons pu établir les liens et repérer les stratégies de dédoublement de l'écrivain. Par la figure d'auteur, la mise en abyme s'est rendue transparente et artisanale, mais une telle perspective n'est pas envisageable dans les deux autres romans de Malek Haddad. Dans le premier roman de l'auteur, le personnage principal est un ingénieur, dans le troisième il est médecin.

A cet effet, nous pouvons nous demander si les deux protagonistes ne seraient-ils pas des doubles possibles de Malek Haddad, en dépit de leurs statuts de personnages n'appartenant pas au domaine littéraire?

Dans *La Dernière Impression*, Saïd, qui est le nom du frère de Malek, est un ingénieur qui construit un pont qu'il doit démolir, il aime Lucia, une enseignante française qui meurt le jour de son départ. Déjà le dédoublement peut s'annoncer par cette situation particulière que Malek Haddad veut toujours transposer dans ses romans, cet attachement puis cette impossibilité de communication avec l'Autre qui se traduit chez Malek Haddad par son drame du langage. Aussi la spatialisation narrative du roman est la ville natale de Malek Haddad et de Saïd. Le père de Saïd est un instituteur comme celui de Malek Haddad.

Dans *L'élève et la leçon*, le protagoniste partage avec l'écrivain, outre l'exil et l'amour impossible, les origines arabo-berbères.

Mais que nous disent ces éléments biographiques ? Peut-on déjà parler, à ce stade très précoce, d'un auteur en abyme ?

Nulle garantie n'est fournie par ces éléments dont la profondeur est très réduite, d'autres champs théoriques leur sont réservés, comme

l'autobiographie et tous ses genres voisins¹ qui ne feront pas l'objet de cette étude.

De plus, comme nous l'avons montré dans l'analyse de l'homonyme et du pseudonyme, le dédoublement dans l'énonciation privilégie la figure d'auteur comme noyau de cette deuxième forme de mise en abyme.

Dans cette optique, nous ne saurions dire que Saïd est une figure en abyme de Malek Haddad uniquement parce qu'il habite comme lui le Faubourg, et qu'Idir est un kabyle. Une mauvaise manipulation du concept risque de rendre notre analyse triviale et inintéressante, puisque notre démarche, toujours à la recherche des mises en abyme les plus optimales, voudrait se démarquer de l'intentionnalisme et du biographisme pour se focaliser d'avantage sur la répétition, la spécularité, l'autoréflexivité, les fonctions et figures d'auteur, puisque la critique moderne nous oblige à parler en ces termes.

Par souci de bien contrôler le concept, afin de ne pas le rendre invalide et trop large, la meilleure solution serait donc de reléguer, dans un premier moment, ces éléments biographiques et fixer l'attention sur ce qui pourrait, réellement, faire des deux personnages des mandataires de l'auteur.

Dans *La Dernière Impression*, la mise en abyme de l'instance productrice s'opère par trois artifices, sans forcer la comparaison entre Saïd et Malek Haddad, le texte se révèle porteur de plusieurs enseignements :

D'abord, Saïd l'ingénieur, dont le métier demande rigueur et rationalité, est un être extrêmement sensible au point de devenir gamin devant un paysage

¹ Une multitude de théories et de théoriciens se sont acharnés sur le surgissement du « moi » et la littérature dite « intime », dont nous ne citerons que quelques uns : Philippe Lejeune, (*Le Pacte autobiographique*), op.cit, Philippe Forest (*Le roman, le réel*, Nantes, Cécile Defaut, 2007), Daniel Madelénat (*La biographie*, Paris, PUF (Littératures modernes), 1984), Frédéric Regard (*La biographie littéraire en Angleterre, XVIIe et XX siècles. Configurations, reconfigurations du soi artistique*, Equipe SEMA, Saint Etienne, Université de Saint-Etienne, 1999), Martine Boyer-Weinmann (*La relation biographique. Enjeux contemporains*, Seyssel, Champ Vallon, 2005). Cité par Pluvinet, op.cit, p.12.

d'automne de son pays, de cette sensibilité même qu'on retrouve chez les poètes et les artistes, il est décrit d'ailleurs ainsi :

« Il était de cette race vaguement étrange, mélange d'artiste et de logicien, qui se laisse entraîner par l'ampleur infinie d'une légende et qui frissonne devant la poésie minérale d'un tracteur. »
(p.18)

Saïd est à la fois le logicien, toujours à la recherche de la vérité et l'artiste à la recherche de la beauté, et nous ne pouvons ignorer le fait que beauté et vérité n'ont jamais cessé de se croiser et de se compénétrer. Il est le trait d'union qui relie l'homme préoccupé par le savoir et les lois qui régissent son existence à l'homme que l'art fragilise et pousse à créer des chefs-d'œuvre, il nous rappelle Gaston Bachelard dans son rapport mystérieux aux mathématiques et à la littérature et encore quand il écrit :

« Quand les métaphysiciens parlent bref, ils peuvent atteindre à la vérité immédiate, à une vérité qui s'userait par les preuves. On peut alors comparer les métaphysiciens aux poètes, les associer aux poètes qui, eux, nous dévoilent, en un vers, une vérité de l'homme intime. »¹

La raison des logiciens est d'ailleurs toujours mise en relief par les écrivains. Saïd est donc le reflet de Malek Haddad le Philosophe.

Mais, si Saïd est en quelque sorte un artiste, ce n'est pas n'importe quel art qui l'impressionne et le marque profondément, comme le précise le texte par l'emploi du mot « légende », c'est surtout la littérature en général et la poésie en particulier qui affectent son art, il est une personne que l'amour a rendue romantique et lyrique, c'est pourquoi nous préférons dire qu'il est le reflet de Malek Haddad le Poète :

¹ BACHELARD, *op.cit*, p. 257.

*« ...J'aurai voulu, Lucia, sur une plage rose, te voir et te sourire et parler aux mouettes. J'aurai voulu, Lucia, m'amuser sur la plage sans construire des châteaux d'amour dans le sable. Ou bien sur une barque libérer mon **romantisme** et ramer vers le large, sur une mer toute bleue... » (p.129)*

Ensuite, Saïd se distingue par son humanisme et sa fidélité, s'il s'engage au maquis c'est justement pour être avec les autres, pour les défendre, retrouver sa raison et redonner sens à son existence, il est donc le reflet de Malek Haddad l'Homme :

« Saïd était très seul mais il n'était pas isolé puisqu'il avait choisi. Il devinait les hommes comme il respirait le vent. Et c'était l'infini de tous les côtés. Ce n'était plus le vide. » (p.128).

Enfin, Saïd est aussi le reflet de Malek Haddad le Romancier, cette dernière citation est sûrement la meilleure qui pourrait confirmer nos hypothèses pour dire avec assurance que nous sommes en présence d'une duplication énonciative et que l'auteur apparaît nettement en abyme:

*« Il y avait dans Saïd une manière de **romancier** qui sommeillait, une sorte de reporter du cœur. Il s'intéressait à des choses qui n'intéressent en général que les principaux intéressés. Il était possédé par quelque chose qui s'appartenait à de l'éclectisme, une **curiosité de l'humanité** qui n'était pas du mépris mais peut-être cette façon muette et tacite de se solidariser avec tous ceux qui sont veufs d'un sourire, d'un platane, d'une Lucia, d'une gazelle ou d'une étoile. » (p.119)*

L'élève et la leçon est le seul roman de Malek Haddad écrit à la première personne. L'auteur opte pour un narrateur autodiégétique qui est en

même temps le héros de l'histoire qu'il raconte. Ce récit est donc une « *autobiographie fictionnelle* »¹, appelée aussi une « fiction autobiographique », qui selon Dorrit Cohn, serait un roman écrit à la première personne, dans lequel le narrateur-protagoniste fait le récit de sa vie.

Là aussi, ce cas particulier de récit ne permet pas de répondre au critère de la mise en abyme du scripteur, ni même au pacte autobiographique de P. Lejeune, puisqu'il n'y a pas d'identité entre l'auteur et le protagoniste-narrateur.

Notre enquête sur le labyrinthe réflexif de Malek Haddad se poursuit à la recherche de tout indice spéculaire, et il s'avère que ce sont les mêmes stratégies très récurrentes auxquelles il recourt, qui nous permettront de localiser les éventuels glissements de l'auteur.

D'abord, nous avons remarqué que l'écriture d'Idir est similaire à celle de Malek Haddad, ceci paraît évident puisque c'est lui qui a écrit le roman, mais la théorie littéraire, notamment par les travaux de Genette sur la voix narrative², nous a averti de confondre auteur, narrateur et personnage :

*« Dans l'art du récit, le narrateur n'est jamais l'auteur, [...] mais un rôle inventé et adopté par l'auteur »*³

Balzac ne trouvait-il pas cette démarche inadéquate et ridicule ?

*« Beaucoup de personnes se donnent encore aujourd'hui le ridicule de rendre un écrivain complice des sentiments qu'il attribue à ses personnages; et, s'il emploie le je, presque toutes sont tentées de le confondre avec le narrateur. »*⁴

¹ COHN, Dorrit, *Le Propre de la fiction*, Paris, Seuil, 2001, p. 53.

² GENETTE, Gérard, *Discours du récit*, in *Figures III*, Paris, Seuil, 1972 et *Nouveau discours du récit*, Paris, Seuil, 1983.

³ *Ibid.*, p.226.

⁴ BALZAC, Honoré de, *Le Lys dans la vallée*, Préface, 1835, Gallimard, collection «Bibliothèque de la Pléiade », t. IX, 1978, p. 915.

Ceci dit, si nous considérons que narrateur et auteur sont distincts, nous pouvons dire que le narrateur adopte parfaitement le style de l'auteur qui pouvait, s'il voulait masquer sa présence, lui attribuer un style propre à un médecin et non à un poète.

Autrement dit, Idir raconte son récit dans un style purement littéraire, même le jargon médical est moins fréquent par rapport aux figures de rhétorique et aux images symboliques semées dans le texte, même les réflexions que fait le protagoniste-narrateur sont en général d'ordre philosophique et littéraire.

Dès les premières pages, on s'aperçoit de la sensibilité du langage du personnage, ce qui nous donne nettement l'impression que ce n'est pas Idir le médecin qui parle, mais plutôt Idir comme projection de l'écrivain. La plupart des descriptions que fait Idir des choses ou des êtres, les micro-historiettes qu'il raconte, les phrases et expressions qu'il emploie adoptent une architecture poétique, les exemples sont assez nombreux, nous ne citerons que quelques uns :

- « *Fadila vient de naître à l'instant des paroles.* » (p.15).

- « *La **nuite**¹ est venue comme une femme. Comme une jeune fille. Elle est venue avec Fadila.* » (p.16).

- « *J'ai pourtant aimé la **nuite** pour ce qu'elle m'apportait de solitude et de réflexion (...) La nuit tout par chez moi c'était chose de fée.* » (p.70)

- « *J'aimerais qu'il pleuve ailleurs que dans mes yeux. La **nuite** n'est pas jolie.* » (p.22)

A partir de ce corpus très limité, nous pouvons constater que non seulement l'écriture est littéraire et poétique, que nous avons déjà évoqué

¹ Nous soulignons.

dans le « *roman du poète* », mais aussi la manière dont le héros évoque par exemple la nuit à chaque fois en fonction de son état d'âme, elle est tantôt fuligineuse et ténébreuse quand il est face à sa fille et à sa condamnation, tantôt elle est féérique et fabuleuse pour symboliser le pays natal et l'identité retrouvée, voilà ce qui pourrait faire de notre personnage le substitut d'un poète valable.

Comme *Je t'offrirai une gazelle* et *Le Quai aux Fleurs ne répond plus*, *L'élève et la leçon* ne faille pas à l'écriture poétique, par laquelle peut se dresser le miroir qui nous reflète les ombres du scripteur.

En plus du lyrisme, de la sensibilité et de la poéticité, d'autres arguments, plus forts encore, viennent pour mettre nos réflexions sur un terrain solide :

D'abord, au lieu de nous décrire le monde intérieur du médecin (et s'il le fait ce n'est que facticité et duperie pour faire allusion à l'écriture), Idir préfère nous parler de littérature :

« Germaine avait de l'esprit et du cœur. Elle souriait comme on comprend. Elle avait ceci de commun avec moi qu'elle parlait d'avantage de littérature que de médecine »¹. (p.96)

Ensuite, comme Saïd, Idir est le médiateur entre la science et la littérature, avant d'être médecin, il se réclame d'abord un homme :

« Je suis médecin, je crois en la science, à la technique. Mais la science, la technique me sont indifférentes, si elles n'ont une âme, je dis une âme et non pas une conscience. Une âme qui n'a pas besoin d'un ascenseur pour s'élever vers les enfers ou vers les paradis (...) Médecin et homme de mon siècle malgré tout, j'admets la science » (pp.77-78).

¹ Cette mise en abyme de l'auteur est aussi une mise en abyme textuelle.

Enfin, Idir se déclare ostensiblement un poète, on atteint ici le plus haut degré de la mise en abyme, on assiste à la plus importante présentification diégétique de l'auteur dans ce roman :

- « *Ô Majesté de mon atavisme sacré ! J'aurais rêvé de rêver, c'est-à-dire **d'écrire**. Je suis sans doute un médecin valable. J'aurais été un **piètre écrivain**.* » (p.40)

- « *J'ai fait ce rêve insensé de vouloir témoigner à l'occasion de Fadila. Je ne sais pas **écrire**, de là procède mon injustice. Pourtant, à sa manière le malheur fait de la poésie, et **la poésie** me va comme un gant.* » (p.54)

- « *Et ainsi ma vieillesse a un goût de printemps. Jamais forêt ne fut si belle. Calvitie du cosmos, **mes chansons balancées**, semées, en danger, néanmoins ma juste récompense...* » (p.62).

- « *Bien sûr, dans les coulisses pudiques de mes insatisfactions, je possède comme tout le monde des **poèmes en veilleuse**.* » (p.60)

Toute réflexion faite, ce n'est qu'à ce stade que nous pouvons affirmer que Saïd comme Idir sont des facettes de Malek Haddad, ils sont les médiateurs chargés de concilier l'art et la science.

Tour à tour, chacun à sa manière, les protagonistes des quatre romans réfléchissent l'auteur dans son rapport à son domaine, mais aussi à la société. La specularité auctoriale, telle que nous l'avons abordée, a pris en quelque sorte ses distances avec l'analyse biographique, elle prend une dimension purement littéraire dans *La Dernière Impression* et *L'élève et la leçon*, mais si la dimension autobiographique a dominé *Je t'offrirai une gazelle* et *Le Quai aux Fleurs ne répond plus*, c'est justement parce que « l'être » de l'auteur et son « faire » ne peuvent se dissocier dans le texte littéraire, et que la représentation spéculaire de l'auteur, loin de s'opposer à la représentation autobiographique, en est le complément indispensable, comme l'affirme

Dällenbach, en se rendant compte du problème, il souligne que les récits se différencient par la préférence accordée à l'une ou l'autre des procédures connectives que son inventaire a distinguées :

« C'est dire que les procédures connectives que notre inventaire distingue ne sont pas exclusives l'une de l'autre, et qu'en se refusant le plus souvent de choisir entre elles les récits se différencient avant tout par l'accent qu'ils font porter sur tel outil de liaison, et par-delà l'outil, par la préférence que leur représentation auctoriale accorde à l'un ou à l'autre des deux contenus qui peuvent s'y trouver investis : l'être de l'auteur, son faire, qui est de l'ordre du construire, du dire ou de l'écrire. »¹

¹ DÄLLENBACH, *op.cit*, p.103.

Chapitre II

Le lecteur en abyme

Depuis longtemps, les écrivains se sont préoccupés de leurs lecteurs, l'idée qu'un lecteur ait entre les mains le produit de leur imagination, est stressante pour les uns, obsédante pour les autres, même ceux qui n'en manifestent aucune réaction, ne cessent de penser à ce lecteur empirique, à cette personne réelle, pour laquelle l'ouvrage est conçu, et aux jugements et conclusions qu'elle en tirerait.

Or, parler de lecteur nous mène droit vers les théories de réception. Toute une histoire lui est réservée, dont nous ne reprendrons que les faits les plus importants qui ont marqué la notion et contribué à son évolution.

Comme l'auteur, le lecteur est loin d'être une notion simple, un concept facile à cerner. Son évolution à travers les siècles témoigne de sa complexité et de l'importance, de plus en plus grande, qu'on lui accorde. Prenant de diverses formes, le lecteur passe d'une personne réelle à une création fictive pour devenir à partir du vingtième siècle, avec les théories de réception, notamment les travaux de Wolfgang Iser et Hans Robert Jauss, une notion très complexe incarnant trois instances distinctes mais étroitement liées, à savoir le lecteur empirique, le lecteur implicite et le lecteur-personnage.

I- L'adresse au lecteur implicite

1- Aperçu historique des apostrophes au lecteur

Le texte a toujours mis la lumière sur le rapport entre l'auteur et le lecteur. Les adresses au lecteur ont pris plusieurs formes à travers les grandes époques littéraires.

Au XVIIIe siècle, le lecteur est surtout apostrophé dans les romans parodiques, l'adresse au lecteur prend la forme d'une satire, nous pouvons citer *Tristram Shandy* de Sterne, *Le Roman bourgeois* de Furetière, *Le Roman*

comique de Scarron ou encore Denis Diderot dans *Jacques le Fataliste et son maître*. Ce qui caractérise les adresses au lecteur des écrivains parodiques de ce siècle est surtout le recours au terme « lecteur ». Pour Aude Deruelle, ces apostrophes auraient la fonction de guider la lecture, d'apporter des justifications ou des explications :

« Les adresses au lecteur des romans parodiques peuvent varier dans leurs formulations, (...) mais une caractéristique frappante est la fréquence du terme même de « lecteur », utilisé soit dans une interpellation, soit dans un discours qui s'adresse au lecteur à la 3^e personne. »¹

Au XIX^e siècle, le lecteur s'est apostrophé dans des textes parodiques (Gautier, Nodier), mais aussi dans les textes plus ou moins sérieux qui ne s'inscrivent pas dans la tradition parodique, autrement dit les romans réalistes : Stendhal et Hugo figurent en tête de liste, ce qui conduit à l'avènement et la prise en compte du lecteur implicite dans le siècle suivant, comme le montre Deruelle :

*« Chez Stendhal, comme on le voit, les adresses au lecteur ne sont pas dénuées d'ironie, et rappellent le procédé parodique, quoique inscrites dans un récit sérieux. Plus systématiquement encore, dans *Notre-Dame de Paris*, on relève de nombreuses adresses contenant le terme de « lecteur » qui rythment le récit »²*

A la différence des écrivains de ce siècle, Balzac s'adresse à un narrataire inconnu, au lecteur implicite, sans employer le terme « lecteur », mais il l'apostrophe par différentes désignations :

« Premièrement, quand il veut s'adresser à l'ensemble de ses lecteurs, Balzac privilégie le recours aux pronoms. Au sein de

¹ DERUELLE, Aude, « Les adresses au lecteur chez Balzac », *Cahiers de Narratologie* [En ligne], 11 | 2004, mis en ligne le 01 janvier 2004, URL : <http://narratologie.revues.org/11>, p.3. Consulté le 13-07-2015.

² *Ibid.*, p.7.

formules qui s'adressent au lecteur à la troisième personne, on trouve les pronoms indéfinis « on » ou « chacun » (...) Dans le deuxième cas, très fréquent, le narrateur s'adresse à une catégorie précise de narrataires. On trouve par exemple l'expression « ceux qui ». »¹

Au XXe siècle, le lecteur n'est interpellé qu'implicitement, les apostrophes se font de plus en plus discrètes, l'emploi du terme « lecteur » est très rare, mais il reste présent dans le texte et reçoit les messages du narrateur et doit participer aux jeux narratifs.

A partir des années 70, les nouveaux romanciers rendent le lecteur conscient de la fictivité du texte, ils mettent la lumière sur les procédures d'écriture et l'obligent à participer à la création de l'œuvre. Le lecteur n'est plus ironisé, mais plutôt convoqué. Pour n'en donner qu'un exemple, nous ne saurions pas citer *La Modification* de Michel Butor, un roman écrit à la 2^e personne, une excellente illustration du lecteur qui devient protagoniste du roman, elle illustre aussi le mouvement du Nouveau roman dont l'intrigue est très réduite laissant toute la place au lecteur et aux éléments qui entourent l'histoire.

Le rôle que jouaient alors l'intrigue et le personnage dans le roman traditionnel, cède la place chez les nouveaux romanciers, à l'auteur et au lecteur, sujets virtuels ou empiriques, conscients de leur importance dans la création du texte littéraire.

2- Les adresses au lecteur chez Malek Haddad :

Les apostrophes au lecteur sont des clins d'œil récurrents chez Malek Haddad, elles sont présentes dans les quatre romans de l'auteur, à des degrés

¹ DERUELLE, *ibid.*, pp.4-5.

différents. Pour s'adresser au lecteur implicite, le narrateur de Malek Haddad, n'utilise pas le terme « lecteur », son interpellation se fait implicitement, notamment par le recours aux pronoms.

La Dernière Impression est le roman qui offre le plus grand nombre d'adresses au lecteur :

Le lecteur est d'abord apostrophé par les pronoms indéfinis (qui peuvent bien désigner le narrateur comme le narrataire), nous avons noté une abondance du recours au pronom « on », nous ne citerons que quelques exemples:

- « *Il y a toujours eu des mots qu'on n'ose dire, qu'on n'ose écrire* » (p.93)
- « **Chacun** sait bien que les eaux ne dorment pas. **Chacun** sait bien que les silences ne sont pas muets » (p.10)
- « *Les romans qu'on parcourt sur la piste éternelle...* » (p.133)
- « **Chacun de nous** s'en va au cinéma en baissant les paupières. » (p.132)
- « *Le bon Dieu ne s'amuse jamais. Mais allez me dire pourquoi la montre de Saïd était tombée à l'eau ?* » (p.130)

Il est clair, que dans les exemples précédents, le narrateur s'adresse à un narrataire inconnu, il est imprécis et désigné par des pronoms indéfinis, il peut renvoyer à l'ensemble des lecteurs implicites.

Ceci n'est pas toujours le cas, nous avons enregistré une seule adresse dans toute l'œuvre de Malek Haddad, utilisant la deuxième personne du singulier et une typographie un peu particulière :

« **HOMME LIBRE. TOUJOURS TU TRAHIRAS !** » (p.48)

Après une série de métaphores, l'homme désigné par « tu » est dans un premier temps l'algérien révolté contre le système colonial, c'est l'homme qui va trahir l'ordre établi à la recherche des valeurs patrimoniales, il est à la fois la cigale, allégorie de l'artiste maudit, indignée par l'orgueil d'une fourmi, il est aussi la chèvre de Monsieur Séguin, modèle réduit de l'homme en quête de liberté et de plaisir lançant les défis aux loups-humains, il est enfin ce gamin qui donnait peu d'importance au prix qu'il devait payer pour acheter des friandises. Le lecteur apostrophé ici dépasse les frontières algériennes et peut devenir universel, c'est juste alors de dire que le lecteur ici est l'Homme à la recherche de la beauté, de l'innocence et de la liberté dans un monde en guerre dont la matérialité s'impose au détriment de l'humanité.

Le narrateur recourt aussi à la première personne du pluriel pour établir une identité, voire une complicité entre lui et son lecteur implicite :

- *« Il est toujours fastidieux d'expliquer ce qui nous paraît évident » (p.28)*

- *« La « khenza » c'est Simone, la femme d'Idir. Khenza ne se traduit pas en français. Ce mot peut aussi bien signifier sale que nauséabond. Celle qui ne se lave pas. Celle qui n'est pas propre. En fait, celle qui n'est pas de chez nous et en clair qui n'est pas la belle-fille que moi j'aurai choisie... » (p.33)*

Bien que le narrateur raconte son récit à la troisième personne, il devient homodiégétique dans certaines séquences où il emploie la première personne. Dans cette séquence, le narrateur essaye de traduire le mot « khenza », pour un lecteur français qui ne pourrait le comprendre, cependant, cette allusion est vite rompue, lorsqu'il annonce que la « khenza » est la femme qui n'appartient pas à la société algérienne, l'expression « *de chez nous* », renvoie explicitement à un narrataire arabe, ou du moins qui appartient au même groupe socioculturel que le narrateur vu ses réflexions sur les mariages mixtes et l'endogamie religieuse et géographique.

Le « nous » inclusif (englobant je et vous) est aussitôt remplacé par un « moi », sachant que ces propos ne sont ni de Ma Messaouda, ni de Saïd, ce qui nous pousse à nous interroger sur ce narrateur qui veut, malgré sa neutralité, s'incruster dans le récit et apporter ses jugements personnels. Nous avons d'abord pensé à une narratrice, puisque, dans la tradition arabe, c'est la femme qui choisit pour son fils, selon des critères rigoureux, l'épouse qui lui convient.

Aussi, le narrateur affiche formellement des idées anticoloniales, qui s'expliquent par le discours politique véhiculé par le texte, cela nous fait aussi penser à Bouzid, le frère de Saïd, dont la position vis-à-vis la guerre de Libération est déterminée, et que la relation avec la France est totalement rompue (sa femme est algérienne et c'est aussi lui qui détruit le pont de Saïd). Dans tous les cas, nulle réponse n'est apportée par le texte, mais il est évident que le narrateur cherche surtout à impliquer son lecteur, à attirer son attention et le pousser à réfléchir sur les questions les plus importantes de cette période.

Enfin, les adresses au lecteur se font aussi au moyen de la deuxième personne du pluriel:

- « ***Vous savez bien tous ces siècles, qu'on vole à l'infini. Vous savez bien tous ces siècles, tous ces millénaires quand on se ment*** » (p.73)

-« ***Vous savez, un de ces sourires qu'à coup sur ils ne dédiaient pas aux hommes...*** » (p.95)

- « ***vous savez ces yeux qui se mouillent et dont on ne saurait dire si leur humidité provient d'un vent trop fort, d'une cigarette ou d'une rose assassinée*** » (p124)

- « ***La nuit, les rues se vident, que voulez-vous, les coups de couteaux...*** » (pp.108-109.)

- « ***Et comment voulez-vous qu'un Saïd puisse parler quand les poissons rouges qui tournent en rond dans un bocal...*** » (p.115).

- « *Décidément, il n'y a pas qu'un convoi de voitures blindées pour vous remettre dans un contexte.* » (p. 55)

- « *La vérité est là avec ses yeux tranquilles et durs. Elle vous regarde. Rien ne l'émeut. Pas même sa laideur parfois, sa propre laideur.*

Il faut tourner la page. Avez-vous songé au poids d'une page qu'on tourne ? » (p. 136)

Nous remarquons que ces adresses, par la récurrence des deux formules que nous avons soulignées, ont surtout une fonction descriptive (les trois premiers exemples), le narrateur les utilise pour rendre ses images plus concrètes et ses descriptions plus vivantes, comme si le lecteur se dressait devant lui et pouvait voir et imaginer ce qu'il racontait, mais aussi une fonction explicative (les quatre derniers cas), où il tente de lui rapprocher l'idée au moyen des explications et des indications fournies, ou d'attirer son attention au moyen de ces interrogations. Deruelle note à propos des valeurs de ces interpellations :

« Ce procédé est certes un moyen rhétorique pour rendre la description plus vivante. Mais il permet aussi de créer le décor fictionnel par un geste pour le moins original : le narrateur anime son narrataire, lui prêtant les attributs d'un personnage, pour poser les lieux de l'action. Ce type d'adresse reposant sur des pronoms permet de ne pas dessiner une image particulière du destinataire, tout en le désignant précisément : en ce sens, on peut les voir comme des substituts du terme de « lecteur », trop connoté. »¹

De toutes les apostrophes que fait le narrateur par la 2^e personne, nous avons retenu, un exemple que nous laissons en dernier, pour sa particularité :

¹ DERUELLE, *ibid.*

« *Mais vous Saïd, vous n'êtes pas comme les autres. Avec vous on peut discuter. On peut vous inviter. On peut parler de René Char ou de Beethoven. Vous n'êtes pas comme les autres. On vous vouvoie. On ne fait pas cette grimace de dégoût, on n'a pas ce réflexe de peur. Avec vous, on peut s'entendre* » (pp.110-111)

Dans cet exemple, le narrateur ne s'adresse pas à un lecteur anonyme mais plutôt à un destinataire bien précis qu'il appelle par son nom, le dialogue entre Saïd et le narrateur laisse voir l'originalité du roman et les stratégies narratives modernes de l'auteur.

Les apostrophes au lecteur sont moins fréquentes dans les trois autres romans, sûrement parce qu'il s'agit d'un autre type de rapport entre auteur-lecteur et narrateur-narrataire, que veulent montrer notamment *Je t'offrirai une gazelle* et *Le Quai aux Fleurs ne répond plus*. Les seules adresses que nous avons pu relever sont parfois ironiques, parfois elles veulent faire réfléchir le lecteur sur un aspect du texte ou pour maintenir le dialogue avec lui en attirant son attention :

Dans *L'élève et la leçon* nous avons relevé les adresses suivantes, nous passons des interpellations peu ou prou implicites, à une adresse explicite avec, notamment la deuxième personne :

- « *Je ne lui reproche pas de faire de la politique, d'aimer ma fille-quoique là, un petit pincement de jalousie, **mais passons*** » (p.80.)

- « ***Chacun** se réfugie où il peut.* » (p.103)

- « *Elle (Fadila) est une femme sans se farder.*

Elle est belle je vous dis. » (p.20)

De même pour *Le Quai aux Fleurs ne répond plus*, dans les illustrations qui suivent, le lecteur est impliqué avec le narrateur, les deux partagent une situation symétrique, celle de la narration et celle de la réception, le texte est

l'espace commun qui réunit ces deux instances (première illustration), le narrateur peut aussi communiquer avec le lecteur implicite par certains commentaires ou certaines interrogations qui relèvent plus de l'ironie pour attirer son attention (deuxième et troisième illustrations), dans le dernier exemple, le lecteur est apostrophé explicitement, il s'agit de la scène de l'arrivée de Khaled à Paris ne retrouvant pas son ami Simon. Pour faire sentir la honte et la déception de Khaled, le narrateur est obligé d'employer la deuxième personne pour impliquer le lecteur dans la scène.

- « *Quoi qu'on fasse, on est dans le coup, pour le bien et pour le mal, pour le meilleur et pour le pire* » (p.33)

- « *On changera encore une fois de voiture. Et l'hiver à Megève (il faut prononcer Meugève).* » (p.100)

- « *Avec son petit écureuil bleu et ses journaux, il avait l'air de quoi Khaled Ben Tobal ?* » (p.113)

- « *On se sent toujours un peu orphelin lorsqu'on débarque quelque part et que personne ne vous attend. Pauvre et presque honteux de cette pauvreté.* » (p.7)

Dans *Je t'offrirai une gazelle*, la communication avec le lecteur est établie à partir de l'exergue : « *Ne frappez pas si fort, je n'habite plus là* », le lecteur est interpellé directement, il est interdit de frapper à une porte et il doit d'abord commencer par s'interroger sur cette porte avant même de commencer la lecture de son roman. Pour lui rendre la tâche encore plus difficile, à la page 43 le narrateur s'adresse à lui :

« *Quand la mouette est orpheline. Quand personne n'écoute la radio. Quand personne ne vous écrit. Quand personne ne vous lit. Quand personne ne frappe à votre porte. Quand personne ne vient vous souhaiter une personne nuit. Quand personne est tout le monde.* » (p.43)

Devant de telles adresses le lecteur est dans une situation vraiment critique, il ne sait plus s'il doit frapper à la porte de l'auteur ou non ? Mais la porte n'est-elle pas déjà ouverte et le lecteur n'est-il pas entré, n'est-il pas déjà dans le texte ? Il n'a plus alors, qu'à chercher sa figure et celle de l'auteur.

Nous avons relevé aussi dans certains passages des adresses au lecteur qui sont faites sous forme d'interrogation :

- « *Dune O'hanet en arabe : la délaissée... Sentinelle oubliée, comment savoir le mot de passe ?* » (p.23)

- « *Faire le trottoir ? Ça n'est pas si mal que ça...* » (p.56).

Dans le passage suivant, le narrateur parodie François de Lisieux par l'utilisation de l'expression « mon cher », aussi l'emploi des pronoms permet l'intrusion du narrateur et du lecteur implicite :

« *Jean Duroc était aimable, content de lui, content des autres. Son dernier papier était remarquable, **mon cher**, remarquable. Remarquable, non, non, le mot n'est pas très fort. Une fleur pour **toi**, une fleur pour **moi**, une fleur pour **toi**, une fleur pour **moi**. Tous les jardins de la terre et de la lune ne pourraient y suffire.* » (p.47).

Une dernière adresse est présente dans ce passage qui ressemble, de par sa structure de question-réponse, à un dialogue établi entre le narrateur et le lecteur implicite :

« *De quoi vit-il ? Où mange-t-il, quand mange-t-il ?... Oh là là ! Tous ces mots !... Ni d'amour, ni d'eau fraîche. Il vit de l'air du temps. L'air du temps, c'est comme le bon Dieu, ça existe. Mais ce n'est pas un métier ça, l'air du temps !... Non, ce n'est pas un métier, c'est un état.* » (p.56)

Le lecteur implicite n'est donc pas désigné par le terme « lecteur », mais apostrophé de différentes manières allant des pronoms pour désigner un

lecteur imprécis, aux pronoms qui s'adressent à un destinataire particulier, aux différentes interrogations qui suscitent la réflexion du lecteur ou encore les différents dialogues établis entre narrateur-lecteur mais aussi entre narrateur-personnage. Le lecteur, s'il reste implicite, il n'est pas moins impliqué, parce que le narrateur ne cesse de l'inviter, de le convoquer et de le provoquer, si on peut dire, pour l'obliger à réagir, à intervenir et à devenir un personnage interactif du roman, comme celui de Michel Butor.

Enfin, nous pouvons dire que si les différentes manifestations du destinataire ne permettent pas une présentification diégétique du lecteur réel, du moins elles façonnent le lecteur implicite qui deviendrait lui-même, par un procédé de mise en abyme, le lecteur empirique.

II- Le lecteur comme personnage dans la littérature :

1- L'évolution d'une notion :

Le lecteur comme personnage, s'il est la caractéristique principale du roman moderne, il n'est pas le résultat de son invention, il apparaît à travers les siècles où chaque époque lui attribue un caractère et un statut particuliers, certains personnages-lecteurs sont devenus emblématiques et ont marqué pendant longtemps l'histoire de la littérature.

Différents types de lecteurs-personnages sont à l'origine des romans autoréflexifs et métafictifs modernes. Or, la scène littéraire en a vu de tout genre, du lecteur naïf dupé par l'illusion romanesque, au rêveur accablé par la littérature, au séducteur, au lecteur-critique conscient des artifices de la fiction.

Il est sans aucun doute que Don Quichotte est le père de tous les personnages modernes, Cervantès marque une rupture importante avec la

tradition médiévale. Il faut souligner qu'avant le XVII^e siècle, le lecteur évoqué dans les écrits, renvoyait à une personne réelle qui se caractérise par la sagesse et le savoir, puisqu'à cette époque, la lecture était réservée aux hommes de religion, aux philosophes et aux savants.

La nouveauté de Cervantès naît alors de ce personnage fictif que la lecture des romans rendait « fou ». Don quichotte passionné des romans de chevalerie, s'emprisonne dans l'imaginaire et finit par croire qu'il est un chevalier errant qui devait combattre le mal à travers l'Espagne.

Cervantès inspire plusieurs écrivains dont les personnages apparaissent comme absorbés par la lecture des romans qui les éloigne de plus en plus de la raison, on peut citer Sorel dans *Le berger extravagant*, Adrien de Monluc dans *Dom Quichotte gascon* ou encore Du Verdier dans *Le Chevalier hypocondriaque*.

Dans la deuxième moitié du siècle, la lectrice apparaît comme une femme à la recherche d'un idéal bourgeois, notamment par le dévouement à la lecture. Les attitudes artificielles et le langage affecté qu'elle emploie la ridiculise, on peut citer *Les Précieuses ridicules* de Molière, *Les véritables précieuses* de Somaise ou *L'académie des femmes* de Samuel Chappuzeau.

Cependant, l'image de la lectrice est vite ressaisie et revalorisée par Madeleine de Scudéry dans *Célinte, nouvelle première*, qui modifie l'image ridicule de la lectrice qui devient une lectrice passionnée et instruite, comme le souligne Sandrine Aragon :

« *La lecture est valorisée en tant que divertissement agréable et instructif, qui donne des leçons d'histoire, de poésie mais aussi de politesse, des réflexions sur le couple, sur l'amour et sur le sort des femmes, elle peut améliorer les rapports entre les sexes. Il n'est*

donc pas question de révolte ou de Révolution sociale mais de la formation d'honnêtes femmes.»¹

Le XVIIIe siècle, sous l'influence du siècle précédent, voit s'émerger avec la littérature libertine, la lectrice séduisante, attirée par des lectures destinées normalement aux hommes qui les accompagnent dans leurs lectures qui se suivent de réalisations concrètes, on peut citer *Thérèse philosophe*, roman érotique attribué au marquis d'Argens ou *Le Colporteur* de François Antoine Chevrier.

La littérature libertine est vivement critiquée par Rousseau, qui l'accuse d'exercer une mauvaise influence sur les jeunes-filles qui ne devraient pas lire de telles histoires.

Au XIXe siècle, la condamnation de l'illusion romanesque, sous l'influence de Cervantès, continue avec Stendhal, Hugo et Balzac. La lecture est de nouveau condamnée, accusée de ridiculiser le personnage, elle relève de l'oisiveté et conduit les lectrices au tragique. Ainsi, Stendhal dans *Le Rouge et le Noir*, nous présente la figure du lecteur rejeté par sa famille, Julien Sorel, dont la manie de lire était odieuse pour le père, est une bonne illustration.

Emma Bovary est la figure de la lectrice tragique, les histoires d'amour qu'elle lisait dès son jeune âge ont créé chez elle une sensation d'insatisfaction permanente vis-à-vis sa situation conjugale, ce qui la conduit au suicide. La folie livresque, déjà observée chez Don Quichotte, atteint son paroxysme avec Flaubert, la lectrice tragique devient universelle et inspire de nombreux écrivains. Cependant, si le « bovarysme », est attribué à Flaubert, il apparut avant chez Balzac avec le personnage de Julie, femme sensible, dont la

¹ ARAGON, Sandrine, « Les images de lectrices dans les textes de fiction français du milieu du XVIIe siècle au milieu du XIXe siècle », *Cahiers de Narratologie*, mis en ligne le 01 janvier 2004, <http://narratologie.revues.org/6>, p.4. Consulté le 03-06-2015.

délicatesse ne correspondait pas à la vulgarité de l'époux, l'échec conjugal et l'adultère en sont les conséquences. Il est clair que si les écrivains réalistes mettent en scène des lecteurs tragiques, c'est moins pour condamner la lecture comme acte culturel que pour marquer une rupture avec le romantisme qu'ils accusent d'être trop loin de la réalité.

Au XXe siècle, la lecture est valorisée, elle n'est pas considérée comme une oisiveté et le livre n'est plus alors démoniaque, le personnage-lecteur n'est pas condamné par ses lectures, la société ne le rejette pas, il est un passionné de littérature sans être étrangement ridiculisé. La lecture est une échappatoire, elle lui permet de découvrir un monde nouveau, il est à la recherche de la beauté sans pour autant être dupé de la fiction, cela est dû probablement aux jeux métafictifs des écrivains modernes et postmodernes qui tentent toujours de lui rappeler, en mettant la lumière sur l'écriture et la composition du texte, que la fiction n'est qu'un leurre.

Le lecteur traditionnel fasciné par les histoires que racontent les romans, cède la place à un lecteur averti des jeux de réflexivité de l'auteur qui tente de les dévoiler au lecteur empirique au biais du personnage. Gide et Proust, sont les premiers à annoncer cette modernité.

Proust dans *Du côté de chez Swann* fait valoir la lecture et met la lumière sur les émotions qu'elle éveille chez le petit Marcel, Nathalie Sarraute dans son *Enfance*, relate les plaisirs de ses premières lectures, comme des moments de bonheur intense.

Ceci dit, le livre n'est plus extravagant et la lecture loin d'être dangereuse, relève avant tout du plaisir, le personnage-lecteur se rend compte de l'importance de cette activité culturelle, au lieu de perdre la raison, le personnage devient instruit, c'est un érudit, un savant, un critique littéraire, un théoricien même, ou un simple personnage qui lit uniquement pour se satisfaire sans s'aventurer dans des histoires fictionnelles.

2- Le lecteur implicite, une instance textuelle :

Par la prise en conscience de l'importance des deux pôles indispensables à l'énonciation dans le texte littéraire, le roman moderne ouvre les perspectives sur une triple réflexivité, celle de l'auteur empirique par un auteur implicite, instance textuelle productrice, celle du lecteur empirique par un lecteur implicite, instance textuelle réceptive, et celle du texte lui-même par son propre langage.

D'une part, la revalorisation de la lecture mise en évidence par le lecteur comme personnage émerveillé par le texte, devient la caractéristique principale du roman moderne. D'autre part, les réflexions faites sur la notion donnent naissance aux théories de la réception, qui ont accentué l'importance du rôle du lecteur dans l'interprétation des œuvres littéraires, puisque « *le texte, écrit Wolfgang Iser, n'existe que par l'acte de constitution d'une conscience qui le reçoit* ». ¹

En réaction au structuralisme, accusé d'avoir négligé la part du lecteur dans l'enrichissement sémantique du texte, l'école de Constance fondée sur les travaux de Hans Robert Jauss et Wolfgang Iser, arrive à partir de la deuxième moitié du XXe à imposer le lecteur comme participant à la création du texte, à sa réalisation, à son actualisation et à son renouvellement :

« Les travaux de Jauss soulignent que l'herméneutique ancienne posait déjà le problème de la réception à travers l'interprétation grammaticale et l'exégèse allégorique, mais c'est avec l'herméneutique moderne et l'importance reconnue de l'action du sujet que ce problème est devenu crucial [...] Face à une histoire littéraire conçue surtout comme une histoire des auteurs et des

¹ ISER, Wolfgang, *L'Acte de lecture*, trad. fr., Bruxelles, Mardaga, 1976, p. 49.

œuvres, Jauss insiste sur l'histoire de la fonction et de l'influence du lecteur sur la création littéraire. »¹

Iser et Jauss, principaux représentants de cette école, dans le cadre d'une approche phénoménologique, sémiotique ou pragmatique, réussissent à proposer de nouveaux supports à l'étude littéraire dont l'objectif principal est la recherche du sens nouveau, du sens-mobile, un sens ambivalent qui est en perpétuelle transformation :

« Contrairement à la quête traditionnelle d'un sens qui est censé être caché dans le texte, la phénoménologie de la lecture décrit en effet la constitution du sens comme une expérience résultant de l'interaction entre texte et lecteur à travers le processus entier de la lecture »²

Les objectifs des théories de la réception rejoignent donc ceux de la nouvelle critique³ : arracher le sens à l'intentionnalisme, au biographisme, au contexte de la production comme l'unique outil indispensable à la compréhension du texte. Le lecteur serait donc la pierre angulaire dans la production du sens au même titre que l'auteur et le texte. Jauss propose des notions de base tel que « l'horizon d'attentes » et Iser nous propose une nouvelle instance textuelle qu'est le « *lecteur implicite* » qu'il définit ainsi :

« Le lecteur implicite incorpore l'ensemble des orientations internes du texte de fiction, pour que ce dernier soit tout simplement reçu. Par conséquent, le lecteur implicite n'est pas ancré dans un quelconque substrat empirique. Il s'inscrit dans le texte lui-même. »⁴

¹ ARON Paul, SAINT-JACQUES Denis et VIALA Alain, *Le dictionnaire du littéraire*, Paris, P.U.F, 2002, p.495.

² HEIDENREICH, Rosmarin, « La problématique du lecteur et de la réception », *Cahiers de recherche sociologique*, no 12, printemps 1989, p.78.

³ Ce que nous avons démontré dans le début de cette partie avec la mort de l'auteur.

⁴ ISER, *op.cit*, p.70.

Le lecteur en question n'est donc pas le lecteur réel, mais seulement une instance narrative, une création du texte lui-même, il représente le lecteur que l'auteur implicite imagine en écrivant son texte. Le lecteur réel serait à exclure et doit être remplacé par le lecteur implicite.

Dans cet ordre d'idées, le caractère aléatoire et contingent du lecteur réel fait de lui une notion difficile à cerner, la raison pour laquelle les théories de réception recourent à la notion du lecteur implicite. Antoine Compagnon, dans *Le Démon de la théorie*, fait remarquer à propos du sujet-lecteur qui échappe à la théorie littéraire:

« L'expérience de la lecture comme toute expérience humaine, est immanquablement une expérience double, ambiguë, déchirée : entre comprendre et aimer, entre la philologie et l'allégorie, entre la liberté et la contrainte, entre l'attention à l'autre et le souci de soi. Cette situation moyenne répugne aux vrais théoriciens de la littérature. »¹

Pourtant, le sujet-lecteur est toujours présent comme le note Barthes :

« Toute lecture procède d'un sujet, et elle n'est séparée de ce sujet que par des médiations rares et ténues, l'apprentissage des lettres, quelques protocoles rhétoriques, au-delà desquels, très vite c'est le sujet qui se retrouve dans sa structure propre, individuelle »²

Michel Picard dans *La lecture comme jeu*³ ouvre la voie aux études contemporaines sur la lecture et tente de montrer que le lecteur empirique reste présent et se cache en arrière plan, derrière l'instance narrative, même Iser se rend compte du fait que le lecteur implicite requiert un récepteur externe sans pouvoir le définir :

¹ COMPAGNON, Antoine, *Le Démon de la théorie, littérature et sens commun*, Paris, Seuil, 1998, p. 194.

² BARTHES. R., « Sur la lecture », *Le Bruissement de la langue*, op.cit, p.47.

³ PICARD, Michel, *La lecture comme jeu*, Paris, Minuit, coll. « Critique », 1986.

« Le concept du lecteur implicite (...) est une structure textuelle préfigurant la présence d'un récepteur sans nécessairement le définir : ce concept préstructure le rôle à assumer par chaque récepteur, et ceci reste vrai même quand les textes semblent ignorer leur récepteur potentiel ou l'exclure activement. Ainsi, le concept du lecteur implicite désigne un réseau de structures invitant une réponse, qui contraignent le lecteur à saisir le texte. »¹

III- Le lecteur en abyme chez Malek Haddad :

A propos de la mise en abyme du récepteur, Dällenbach propose la définition suivante :

« Le degré d'analogie existant entre (l'activité de) l'auteur et (celle de) son représentant [...] s'applique également, quoique de manière plus diffuse, aux mises en abyme du récepteur et de la réception. »²

Si le lecteur empirique est une notion difficile à théoriser, le lecteur implicite est une notion difficile à représenter. Dällenbach, dès l'ouverture de son chapitre sur les mises en abyme énonciatives se rend compte de la complexité des notions d'auteur et de lecteur et des difficultés qu'on risque de rencontrer dans l'étude du doublement énonciatif, nous avons montré dans le chapitre précédent que la notion d'auteur depuis Barthes et Foucault n'a cessé d'être polémique, de même pour le lecteur puisqu'il est le répondant symétrique de l'auteur, Dällenbach explique :

« ... le propre d'un texte est à la fois d'exclure son producteur empirique et d'inclure, en lieu et place de ce sujet expulsé, un sujet vide en dehors de l'énonciation qu'il supporte, anonyme malgré le nom qu'une première page donne pour sien, et impersonnel bien qu'il passe pour un individu littéraire. Cet X auquel la poétique

¹ *Ibid.*, p.34.

² *Ibid.* p.103.

réserve le nom d'auteur implicite et que le terme d'instance productrice désignerait plus adéquatement ne saurait par conséquent être représenté : en tant que fonction donatrice, organisatrice et récitative du texte, il est sans rapport avec un visage »¹

Comme ces instances textuelles ne peuvent fournir un objet d'étude à la réflexivité, Dällenbach propose vite de les remplacer par les notions d'auteur et de lecteur réels, qui eux seuls pourraient garantir la compréhension et le repérage de la mise en abyme.

De ce fait et comme nous l'avons déjà vu, l'auteur empirique, pour assurer sa représentativité aurait besoin d'une figure auctoriale, qui serait l'intermédiaire entre lui et l'auteur implicite. De même, l'auteur, pour traquer le visage invisible de son lecteur immanent, doit instaurer des figures réceptives, des lecteurs-personnages qui seront des mises en abyme du lecteur empirique, comme le souligne Marie-Laure Bardèche, qui met l'accent sur l'invocation du lecteur et sa participation à l'itérabilité et donc à la récurrence dans l'œuvre :

« En dessinant cette figure contradictoire d'un lecteur virtuel et nécessaire, l'auteur programme la réception de ses écrits et rend possible la répétition. L'itérabilité de l'œuvre dépend de cette prescription, qui établit par avance la relation entre auteur et lecteur, œuvre et spectateur, production et réception. »²

Si, les diverses apostrophes que nous avons relevées dans l'œuvre de Malek Haddad, ont permis de présentifier le lecteur implicite et ne constituent pas des réflexions énonciatives, les personnages de lecteurs que nous

¹ DÄLLENBACH, *op.cit.*, pp.100-101.

² BARDECHE, Marie-Laure, *Le principe de répétition : littérature et modernité*. Paris, L'Harmattan, 1999, p. 55.

retrouvons dans *Je t'offrirai une gazelle* et *Le Quai aux Fleurs ne répond plus* sont de véritables mises en abyme réceptives.

Ceci peut s'expliquer par le fait que ces deux romans sont des récits métafictifs¹ qui voudraient mettre en relief ce rapport de l'auteur au lecteur non par les adresses, mais par des figures réceptives.

Nombreux sont les lecteurs dans ces deux romans, nous avons noté que les lecteurs les plus importants sont de sexe féminin et de nationalité française, les lecteurs de sexe masculin, algériens ou français paraissent comme des opposants au personnage de l'écrivain, leurs lectures varient entre une lecture privée, désintéressée faite pour le plaisir et une lecture critique faite par des érudits ou des professionnels du domaine littéraire. Nous ne retiendrons dans l'analyse qui suit que les plus importantes figures qui mettent en abyme l'acte de lecture et qui émettent leurs jugements concernant les écrits des deux protagonistes.

1- Les lectrices romantiques ou le faux bovarysme :

Dans les deux romans cités, nous avons repéré deux figures de lectrices, dont la manière de lire et l'intérêt pour la lecture sont différents.

Dans *Je t'offrirai une gazelle*, Gisèle Duroc est la première figure réceptive du livre de *l'auteur*.

De par son statut de femme d'éditeur, Gisèle est la figure de la lectrice instruite. Le contact permanent qu'elle a avec les livres, fait d'elle une lectrice intellectuelle et érudite. Son statut de lectrice au sein de la maison d'édition de son mari, la contraint à faire des lectures professionnelles, cherchant la beauté et l'originalité, c'est ce qui fait d'elle une lectrice très exigeante. Quand elle découvre l'ouvrage de *l'auteur*, elle n'en manifeste pas une grande

¹ Nous reviendrons sur la métafiction dans l'œuvre de Malek Haddad.

satisfaction, sûrement parce qu'il ne répondait pas aux exigences de leur ligne éditoriale :

« Gisèle ferma là le manuscrit. Elle était prodigieusement gênée. Ce n'était pas un livre, c'était une confidence on ne peut pas juger une confidence » (.26)

Dans une deuxième lecture, Gisèle garde les mêmes impressions du roman du personnage :

« - C'est le désert qui complique tout, eh bien ! Que dit-il d'extraordinaire ?

Jean Duroc se plongea dans Le Monde

- Rien... Rien d'extraordinaire, fit Gisèle. » (p.82)

Gisèle est aussi une lectrice sensibilisée par les histoires d'amour. Malgré la sensation d'insatisfaction qu'elle a envers le livre, une certaine curiosité l'envahit et la pousse à en chercher l'auteur pour mieux comprendre le texte.

Cependant, les sensations qu'éveillent en elle l'auteur mystérieux et la légende de l'amour-palmeraie, la poussent à fuir la monotonie et l'ennui qui régnaient sur sa vie conjugale. Le livre devient très tôt un prétexte pour s'énamourer de son auteur, il devient son échappatoire, son excuse pour quitter son propre Sahara :

« Gisèle Duroc n'était plus là. Elle était sur ses terres, elle était sur ses sables. Elle faisait le tour du propriétaire de son désert particulier, de son Sahara personnel. » (p.63)

A l'image de la lectrice insatisfaite de sa vie conjugale qui cherche à se soustraire à l'emprise d'une vie morne, s'ajoute celle de Monique, la femme de Simon Guedj, dans *Le Quai aux Fleurs ne répond plus*.

Comme son mari était aussi un poète et ami de Khaled, Monique parvient à lire ses livres. Le luxe dans lequel elle vivait donne l'image d'une lectrice bourgeoise que le milieu social et le mode de vie particulier empêchent de dire ses véritables appréciations à propos des livres de Khaled. Aussi, de par sa situation de femme d'avocat à la Cour et de fille de bonne famille qui avait compté un amiral et deux procureurs, Monique ne peut se permettre d'apprécier les écrits de Khaled à caractère politique et anticolonial. Et pourtant après une première rencontre, Monique laisse au casier de la chambre de Khaled le mot suivant :

« J'ai menti l'autre soir. J'aime beaucoup votre dernier livre. Permettez-moi de vous revoir, permettez-moi d'embrasser votre main qui écrit... » (p.18)

Comme Gisèle, Monique est une lectrice lassée par les vulgarités de l'époux, la déception qu'elle a de son mariage, la pousse à s'éprendre de Khaled. Le livre devient aussi chez elle un moyen de retrouver l'équilibre, de s'évader de la solitude de la vie conjugale qui est loin d'être à la hauteur de ses espérances. Par leur sensibilité et leur romantisme, nous rapprochons ces deux lectrices d'Emma Bovary, l'héroïne de Flaubert qui devient le prototype de la femme insatisfaite, de la lectrice rêveuse, ce qui donne naissance au terme de « bovarysme » inventé en 1892 dans *Le Bovarysme, la psychologie dans l'œuvre de Flaubert* par Jules de Gaultier et défini comme « *la faculté départie à l'homme de se concevoir autrement qu'il n'est.* »¹

Cependant, la lectrice dans ces deux romans s'éloigne, vite du bovarysme tel qu'il a été conçu par Flaubert. La lectrice chez Malek Haddad ne subit pas les excès du romantisme, si elle sent une certaine insatisfaction, ce n'est certainement pas le livre qui est en cause, mais plutôt l'écrivain, un

¹ GAULTIER (de) Jules, *Le Bovarysme. La Psychologie dans l'œuvre de Flaubert*, Librairie Léopold Cerf, 1892, p. 20.

personnage énigmatique, silencieux, sensible mais surtout un personnage qui marche dans le sens de l'Histoire, comme le décrit Malek Haddad (tous ses personnages sont ainsi décrits, et tous sont aimés par des Françaises). C'est donc cet amalgame qui les séduit, ce mélange de poétique et de politique qui les attire de plus en plus.

2- Les figures de lecteurs :

Dans les deux romans cités, les figures de lecteurs sont assez nombreuses en comparaison avec les lectrices. Ils sont des lecteurs instruits, certains appartiennent à la sphère littéraire (éditeur- écrivain), certains sont de simples lecteurs qui lisent pour le plaisir.

2.1- Le lecteur-éditeur ou la réification du livre-produit ?

La figure du lecteur-éditeur apparaît aussi dans les deux romans. Jean Duroc est l'éditeur qui accepte de publier *Je t'offrirai une gazelle*, sans en manifester aucune opinion, néanmoins, s'il accepte de le publier, c'est surtout sur les recommandations de sa femme.

Jean Duroc est décrit d'une manière ironique comme un personnage qui s'installe dans le confort et oublie, à force de côtoyer d'importantes personnalités, sa vocation première qu'est la littérature :

« Jean Duroc lisait Le Monde tous les soirs. A courtiser la gloire il s'était essoufflé. D'ailleurs il avait de l'asthme. Il lui avait manqué ce qu'il faut justement pour devenir quelqu'un. Savoir être personne » (p.83)

Dans *Le Quai aux Fleurs ne répond plus*, Louis Laporte est aussi un éditeur qui manque d'humanisme, devant lui Khaled se sentait humilié, sous-estimé, comme Jean Duroc, il n'est pas épargné de la description sarcastique du narrateur :

« Louis Laporte parlait toujours le premier ; dame, il était la puissance invitante, il enfonçait ses pouces sous les entournures de son gilet, s'appuyant au dossier du fauteuil, ce qui signifiait : « A vous maintenant » Chose étonnante pour un grand éditeur. » (p.90)

Les éditeurs représentent la catégorie de lecteurs pour lesquels le livre n'est qu'un produit à vendre. Pour qu'il soit rentable, il doit répondre aux exigences techniques et esthétiques de la ligne éditoriale dont le seul but est de commercialiser le livre et satisfaire le lecteur en lui présentant un produit « sur-mesure », si on peut dire, un livre adapté parfaitement à son goût et à ses estimations :

« Vous êtes un poète oriental... Un peu démodé... Non, non ce n'est pas péjoratif, parce que la mode d'aujourd'hui n'est pas toujours la bonne. Mais, comprenez-moi, il faut tenir compte des goûts des lecteurs... Pas être leur esclave, mais tout de même ... »¹

Cependant, nous pensons que si ces figures d'éditeurs apparaissent dans les deux romans, c'est moins pour décrire des personnages cruels dont le seul souci est de mener à bien la marchandise du livre, que pour, plus intéressant encore, mettre la lumière sur les techniques de narration et les méthodes de construction du texte qui fait alors sa propre critique. Au moyen des jugements faits par ces personnages, le roman débat les problèmes de son écriture pour exhiber ses formes et rappeler son statut de texte fictionnel, ce qui prouve encore une fois que ces deux romans sont des récits spéculaires, mais ils relèvent également de la métafiction². Ceci est visible quand l'éditeur Louis Laporte se met à parler du roman de Khaled, le lecteur découvre que les remarques qu'il donne se rapportent autant au texte de Khaled que nous ne pouvons lire, qu'au texte de Malek Haddad que nous avons sous les yeux, ces

¹ *Le Quai aux Fleurs ne répond plus*, op.cit, p.90.

² Nous nous attarderons sur cette notion dans le premier chapitre de la troisième partie.

commentaires fonctionnent comme un « métadiscours » et donnent lieu à une mise en abyme métatextuelle, sur laquelle nous reviendrons dans la troisième partie de notre thèse.

2.2- Les amis-lecteurs ou la trahison de la vocation littéraire ?

Il existe deux figures majeures de lecteurs qui apparaissent comme des complices du personnage-écrivain, mais qui se transforment vite en opposants, en personnages qui lui posent obstacle dans son parcours littéraire, il s'agit de François de Lisieux et l'Ami, que nous retrouvons uniquement dans *Je t'offrirai une gazelle*. Simon Guedj peut faire partie de cette catégorie, mais ne nous pouvons le considérer comme une mise en abyme réceptive puisque ses appréciations en tant que lecteur ne sont pas rapportées par le narrateur.

François de Lisieux est un ami poète de *l'auteur*, c'est aussi le conseiller littéraire de Jean Duroc, cette position extrêmement délicate l'entraîne dans un conflit intérieur, d'un côté Khaled représentait pour lui la poésie et la vocation littéraire, de l'autre côté, la loyauté qu'il devait à Jean Duroc, puisque il était son éditeur et il avait besoin de sa signature pour publier son ouvrage, l'empêche de valoriser le roman de *l'auteur* et lui accorder l'importance qu'il méritait, ses appréciations rejoignent celles de Jean Duroc et en fin de compte c'est le commerce du livre qui triomphe au détriment de la création artistique, François de Lisieux, dit à *l'auteur* :

« - *Ton livre doit se vendre, petit, tu entends, il doit se vendre. Je respecte ton Sahara, Respecte ma province.*

C'est vrai, autour de François de Lisieux, c'est partout la province. » (p118)

Nous avons aussi remarqué la récurrence de l'adjectif « petit », dans les propos des éditeurs dans les deux romans, il est employé ici dans un cadre d'inégalité sociale, ainsi que le tutoiement dont le personnage de Malek Haddad a horreur, comme pour sous-estimer l'écrivain, ou pour sous-évaluer

sa littérature, cette familiarité déplacée humilie le personnage et le marque profondément. Ainsi, Louis Laporte dans *Le Quai aux Fleurs ne répond plus* dit à Khaled :

« - *Bonne chance, mon petit Khaled.*

Ce « petit Khaled » étant dit sans paternalisme, sans familiarité. Et l'auteur se retrouve dans les couloirs. Il pense :

- Comment réclamer de l'argent à un éditeur qui vous appelle par votre prénom » (p.91)

L'Ami est aussi une figure réceptive de *Je t'offrirai une gazelle*. Jusqu'ici tous les lecteurs que nous avons repérés sont de nationalité française, l'Ami est la figure du lecteur algérien militant, il n'est pas du milieu littéraire, ce qui l'inquiète le plus au monde c'est la Guerre de Libération dont il est engagé, il est poursuivi par les autorités alors il se réfugie en Allemagne mais garde contact avec l'auteur. Il représente la catégorie des lecteurs pour qui le texte littéraire n'est qu'un moyen de combat, il n'est qu'une arme qui devrait dénoncer le colonialisme et tout ce qui en découle : inégalité, désoriginalisation historique, acculturation, massacre...etc.

Pour ces raisons, l'Ami est le représentant d'une lecture idéologique, tout ouvrage algérien n'ayant pas pour thème l'engagement et la guerre est réfuté et considéré comme indigne à lire.

Cependant, ce qui nous intéresse chez ce lecteur, ce sont moins ses jugements et ses appréciations que cette lettre qu'il envoie à l'auteur, et qui devient un véritable miroir réflecteur de l'œuvre entière. Dans une séquence où se mêlent rêve et réalité, l'auteur lit le début de la lettre de son ami :

« ... *Que viennent faire dans ton roman ces personnages intrus ? Notre peuple qui se bat se fiche pas mal de ta gazelle et de tes histoires d'harmonica, de vin rosé et de prince-barman... » (p.120)*

Il est important de signaler ici des éléments qui n'appartiennent pas au roman de *l'auteur* qui racontait la tragédie de Moulay et Yaminata, des éléments comme « le prince-barman », le « vin rosé » ou « l'harmonica » offerte par Gerda à *l'auteur*, ne se retrouvent qu'au récit initial, comment expliquer alors qu'ils figurent dans le récit enchâssé écrit par le personnage et que son ami arrive à lire ? C'est là sûrement la plus importante mise en abyme réceptive, la plus artistique de toutes, une mise en abyme pure et inédite et qui merveilleusement nous amène à confirmer que le lecteur dont il s'agit, n'est pas le lecteur implicite, ni le lecteur du récit enchâssé, mais plutôt le lecteur réel qui lit la totalité de l'œuvre de Malek Haddad.

2.3- Les lecteurs anonymes ou les mauvaises lectures :

D'autres figures de lecteurs se présentent dans *Je t'offrirai une gazelle*, nous les qualifions de lecteurs anonymes parce qu'ils n'ont pas de noms et qu'ils ne figurent même pas comme personnages dans l'intrigue, s'ils sont présents, ce n'est que pour mettre en abyme le lecteur réel et participer au jeu réflexif de Malek Haddad.

« La femme aux jambes blanches » décrite avec humour est une dame « *aux yeux ronds et immobiles, comme des raisins acides, ronds et froids derrière des lunettes rondes et froides comme une paire de menottes* » (p.116). C'est une lectrice qui trouve que *Je t'offrirai une gazelle* est un livre sans image, sans illustration et qui coûte plus qu'une côtelette de mouton. C'est une lectrice qui touche une petite pension, la lecture n'est donc pas indispensable à sa survie, c'est pour cela qu'elle préfère acheter une côtelette de mouton, une douzaine de raviolis et une poire. L'ironie avec laquelle est décrite cette lectrice, offre la juste dimension du chagrin de *l'auteur* face à ce genre de lecteurs qui existent, qu'on le veuille ou non, dans la vie réelle.

Un autre lecteur anonyme, ami de François de Lisieux, dévalorise le roman de *l'auteur* qui est écrit en 1958 et qui ne parle pas du pétrole. Loin de comprendre la sémantique profonde de l'œuvre, il considère que la gazelle n'est qu'un quadrupède et que le Sahara est une zone d'influence.

Si les lectures menées par ces personnages sont différentes, elles vont toutes dans la même voie, condamner le livre, l'écrivain et la littérature. Pour certains, le roman est hors-contexte, les histoires d'amour et de gazelle ne trouvent pas leur place dans une société franco-algérienne bouleversée par les événements politiques de l'époque, pour d'autres, le livre est réifié, il devient un objet purement commercial, pour d'autres encore, le roman n'est que distraction et doit répondre aux attentes du public. De tous ces lecteurs, amis, poètes, éditeurs et surtout le peuple, personne n'avait compris que cette gazelle n'était pas un quadrupède, personne n'avait pardonné à *l'auteur* d'avoir écrit ce qu'il voulait écrire, d'avoir dit ce qu'il voulait dire ; parmi toutes ces figures, personne n'avait donné à *l'auteur* son droit légitime de choisir ses personnages et ses thèmes ; la réponse de *l'auteur* à ces lecteurs est la suivante : « *Un écrivain ne devrait avoir de comptes à rendre qu'à ses personnages.* » (p.124)

Toutes ces conditions ont poussé *l'auteur* à réfléchir à propos de son roman, la lettre de l'Ami le fait pleurer alors il décide de retirer son manuscrit du bureau de l'éditeur et annuler la publication de *Je t'offrirai une gazelle* en imaginant la bande publicitaire suivante :

« JE T'OFFRIRAI UNE GAZELLE.

Interdit aux jambes blanches qui aiment

les côtelettes de mouton.

Interdit aux gens qui entourent François de Lisieux.

Interdit aux types qui pensent que la gazelle

est un quadrupède.

Interdit aux amis qui...» (p.124).

Cette bande publicitaire représente un véritable panel des lecteurs réels de Malek Haddad, elle fonctionne comme une typologie des diverses lectures que peuvent avoir ses romans, Malek Haddad ne se contente pas de réfléchir fictivement toute l'œuvre, il va jusqu'à instaurer des figures autoriales pour le réfléchir, mais plus que ça, il instaure des figures réceptives et participe avec elles aux jeux risqués des interprétations, pour mettre en abyme l'ensemble de ses lecteurs.

La mise en abyme chez Malek Haddad ne connaît pas de limites, elle fonctionne aussi comme un « mode d'emploi » qui guide le lecteur et lui fournit les bonnes pistes pour entamer une lecture sérieuse et fructueuse ce qui donne lieu à une lecture littéraire telle que la définit Jean-Maurice Rosier :

« Bien que définie comme une proto-notion, la lecture littéraire, vue sous l'angle d'une compétence interprétative, désigne un certain rapport à des textes scolairement circonscrits comme littéraires ou que des instances qui ont autorité pour le faire reconnaissent comme tels. [...] En fait la lecture littéraire est un mode d'approche des textes qui obéirait à des constantes. Un lecteur savant confronté à un texte légitimé met en jeu une rhétorique de la réception lettrée, une stratégie du savoir consommer »¹

IV- Le lecteur authentique de Malek Haddad :

Après une analyse détaillée des figures réceptives dans les romans de Malek Haddad, nous ne pouvons clore ce chapitre sans évoquer un concept très important, que Malek Haddad considérait comme la raison majeure de son

¹ ROSIER, Jean-Maurice, *La didactique du français*. PARIS, P.U.F. (Que sais-je ?), 2002, p.55.

suicide littéraire, et en quelque sorte de l'échec de ses deux personnages-romanciers, ses doubles fictifs, il s'agit bien évidemment du fameux « lecteur authentique ».

Malek Haddad dans son essai, *Les zéros tournent en rond*, nous parle de l'amour patriotique, de la poésie militante, des écrivains engagés, de la guerre, de l'injustice coloniale, de l'Islam et de la tradition algérienne qu'il faut conserver, mais il consacre une partie non négligeable à cette question de lecteur authentique, il affirme à maintes reprises :

*« Des lecteurs, nous en avons, nous en avons même beaucoup, mais personne ne m'empêchera de répéter que nous sommes, par la force des choses, orphelins de vrais lecteur. Car ceux pour qui nous écrivons d'abord ne nous lisent pas et probablement ne nous liront jamais. Parce qu'ils ignorent, dans la proportion de 95%, nos existences même. »*¹

De ce fait, nous pouvons, dans un premier temps, comprendre l'absence du vrai lecteur dans les œuvres de Malek Haddad, est-il nécessaire ici de rappeler encore une fois son drame du langage qui résulte de l'impossibilité d'écrire en arabe ce qu'il pensait en arabe et que la langue française est son exil ? Et puis qui est ce lecteur authentique pour lequel toute la carrière du poète se met en jeu ? Malek Haddad tient à expliquer :

*« Ces lecteurs qui ne nous lisent pas, qui ne peuvent nous lire et qui pourtant sont notre raison d'être, notre raison d'écrire, la cause et le but de la Révolution Algérienne : les Fellahs. »*²

Dans le même essai Malek Haddad nous rapporte deux histoires, deux images de deux lecteurs qu'il avait rencontrés en exil.³

¹ HADDAD, Malek, *Les zéros tournent en rond*, Constantine, Média-Plus, p.11.

² *Ibid.*, p.12.

³ Il est regrettable que cette partie ne figure pas dans les éditions Média-Plus.

En hiver, à Clermont- Ferrant, derrière la Préfecture, au-delà d'un marché provençal, pas très loin de l'église, Malek entra dans une librairie pour acheter un journal, il rencontra un homme d'une quarantaine d'années, visiblement un cultivateur qui demandait un de ses livres, l'émotion de Malek fut grande : « *Ce ne fut pas un sentiment puéril et légitime d'orgueil qui m'agita. Mon émotion se situait au-delà de cette vague mythomanie.* »¹

La deuxième image qui marqua l'auteur, était lors d'une vente publique, à Paris, à l'ancien Vélodrome d'Hiver, au C.N.E. Malek Haddad était le seul écrivain algérien à signer. Dans une atmosphère d'ennui et de solitude, il fallait attendre ce lecteur pour l'arracher à sa déréliction. Le lecteur en question, demanda à Malek de lui choisir un livre parce qu'il ne savait pas lequel il devait prendre. Malek Haddad étonné devant une telle demande, ne put choisir un livre, alors l'homme promena aveuglément son index et fit :

« - *Je ne sais pas lire.*

Je ne pus m'empêcher d'interroger :

- *Alors, pourquoi achètes-tu un livre ?*

- *Parce qu'on m'a dit que tu es de chez nous et que tu parles de nous.* »²

Ces images nous dessinent le déchirement profond de Malek Haddad³ : écrire pour son peuple qui ne pouvait pas lire. L'analphabétisme d'un côté et l'impossibilité d'écrire en arabe de l'autre, font que Malek Haddad posa son stylo sans regret, ni amertume.

¹ *Les zéros tournent en rond*, Maspero, Paris, 1961, p.12.

² *Ibid.*, p.13.

³ Charles Bonn écrit à ce propos : « *Le tragique de Malek Haddad est bien celui de son acculturation d'intellectuel colonisé situé, (...), entre son univers culturel d'écrivain choyé par les milieux littéraires de gauche en France, et ses racines constantinoises. Son œuvre est d'abord l'expression de la mauvaise conscience de l'écrivain qui se sait inutile à la révolution de son pays. Il est aussi celui du déchirement de personnages dépassés par l'Histoire, parce qu'ils en sont les victimes du fait de leur culture française* », dans *Le roman algérien de langue française*, Harmattan, Paris, 1985, p. 12.

Le voile du lecteur de Malek Haddad est-il donc enlevé ? Toute cette mise en scène, tous ces artifices, toutes ces figures réceptives, toutes ces superbes mises en abyme sont déployés uniquement pour garder en filigrane ce lecteur authentique de Malek Haddad ? Le lecteur authentique pour lequel le personnage refuse de publier son roman, serait-il réellement ce « Fella » qui ne pourrait pas lire Malek Haddad, même s'il écrivait en arabe ? N'a-t-on pas fini une bonne fois pour toutes avec l'histoire littéraire, avec le biographisme littéraire ? N'a-t-on pas assez dénoncé l'intention d'auteur accusée d'abandonner le texte pour se focaliser, à tort ou à raison, sur le contexte dans lequel il s'est inscrit ? Le livre ne devient-il pas ainsi un produit purement social et culturel ? Pour redonner au texte son droit de dire les choses, de construire le sens, le signe et le langage ne sont-ils pas l'objet d'étude revendiqué par la critique moderne ?

Prise au piège du miroir réflexif de Malek Haddad, nous ne saurions nous contenter de dire que tout le travail artistique fait dans les œuvres de Malek Haddad a pour objectif de présentifier un lecteur qui n'existe pas, bien qu'il soit vrai, puisqu'il l'affirme. Il eût été plus aisé de s'arrêter là, il eût été plus facile de se contenter de dire que le lecteur authentique de Malek Haddad est le « Fella » et de clore ainsi, dans la déception et l'insatisfaction, ce chapitre consacré à la quête d'un lecteur implicite et empirique, mais nous voudrions pousser notre réflexion un peu plus loin et essayer de découvrir le lecteur qui manque au panel de Malek Haddad, par le biais du corpus qui est une source inépuisable et de la théorie littéraire, notre complice et notre alibi, qui ne cessera de nous fournir en matière de recherche de nouvelles pistes pour éterniser le texte et le préserver des interprétations superficielles qui risquent de le profaner et d'atténuer sa sémantique ambivalente.

Pour cela, nous invoquons Vincent Jouve duquel nous retiendrons les trois régimes de lecture. Dans *L'effet-personnage dans le roman*¹, Jouve distingue le « *lectant* », le « *lisant* » et le « *lu* », il emprunte à Michel Picard dans *La lecture comme jeu*², les notions de « *playing* » et de « *game* », le premier désigne « *les jeux de rôle et de simulacre* », le deuxième désigne les jeux de règles ou les « *jeux de type réflexif, nécessitant savoir, intelligence et sens stratégique.* »³

Le « *lectant* », est un lecteur qui s'investit dans la lecture d'une manière intellectuelle, c'est un lecteur conscient de la fictivité du roman et ne se laisse jamais duper par l'illusion romanesque, il relève donc du « *game* », il essaye de reconstituer le puzzle du texte, il peut être dédoublé en « *lectant jouant* » (*qui s'essaye à deviner la stratégie narrative du romancier*) et un « *lectant interprétant* » (*qui vise à déchiffrer le sens global de l'œuvre*)⁴

Le « *lisant* », qui correspond dans le langage de Picard au « *playing* », est le lecteur qui croit à la fiction et se laisse duper par l'illusion représentative et peut donc s'identifier au personnage romanesque :

*« La lecture, appréhendée comme « game » par le « lectant », devient « playing » pour le « lisant ». Ce dernier s'investit pleinement dans le monde romanesque, allant jusqu'à s'identifier à telle ou telle figure »*⁵

Le « *lu* » est défini par Jouve ainsi :

« Le « lu », tel qu'il est défini par Michel Picard, recouvre une partie des phénomènes de lecture que nous avons rangés sous le

¹ JOUVE, Vincent, *L'effet- personnage dans le roman*, Paris, PUF, 1992.

² PICARD, Michel, *op.cit*, p.112-113 et p.214.

³ JOUVE, *Ibid.*, p.83.

⁴ *Ibid.*, p.84.

⁵ *Ibid.*, p.89.

concept de « lisant » auxquels vient s'ajouter la satisfaction de certaines pulsions inconscientes. »¹

Il explique que l'intérêt de lire naît d'abord d'une certaine curiosité, la lecture procure un plaisir qui est capable de combler un vide, de dépasser l'ennui, la lecture serait donc libératrice et pourrait contribuer à la satisfaction des fantasmes du lecteur :

« Toute lecture, est fondée sur la curiosité. Le lecteur, lorsqu'il ouvre le livre, est en quête de quelque chose. Le roman existe pour combler un manque, une absence. »²

A partir de ces définitions assez brèves, nous pouvons procéder à une classification des lecteurs-personnages présents dans les deux romans, nous les soumettons aux régimes de lecture proposés par Vincent Jouve, puis dans une étude comparative, nous essayerons de répondre aux questions que nous avons posées plus haut.

Gisèle et Monique sont les figures de la lectrice insatisfaite. Par la lecture, elles s'aventurent dans des relations extraconjugales qui finissent par l'échec, elles relèvent du « lisant » parce qu'elles ont cru à la fiction des écrivains. Le livre est aussi un moyen de s'approcher de l'écrivain, de s'évader d'une réalité morbide, pour satisfaire leurs désirs, elles relèvent aussi du « lu » et c'est pour cette raison qu'elles sont rejetées en tant que bonnes lectrices.

Jean Duroc, Louis Laporte et François de Lisieux, ne croient pas à l'illusion romanesque, ils ne relèvent donc pas du « lisant ». Le livre pour eux n'est pas nécessaire et ne relève pas du plaisir, il est purement commercial, ils ne relèvent non plus du « lu ». Cependant, de par leur qualité de lecteurs professionnels en contact permanent avec les livres, ils mènent des

¹ *Ibid.*

² *Ibid.*, p.90.

lectures intellectuelles, ils cherchent à comprendre le texte, mais non son fonctionnement et ses jeux réflexifs, ils relèvent donc du « *lectant interprétant* ».

L'Ami est le solidaire des algériens combattants, le livre pour lui a une valeur politique, s'il entame une lecture c'est surtout pour répondre à ce désir, à ce besoin de se solidariser avec les autres, il correspond donc au « *lu* », tout comme le lecteur qui n'arrive pas à se jouir d'un texte qui ne parle pas du pétrole. La « *vieille dame aux jambes blanches* » fait aussi partie de cette catégorie, si elle se met à lire un roman, c'est surtout pour dépasser sa solitude et se consoler après la mort de son époux.

A ce stade nous proposons ce tableau, qui nous permettra d'examiner les régimes de lectures présents dans notre corpus :

Le lecteur « <i>game</i> »		Le lisant « <i>playing</i> »	Le « <i>lu</i> »
Lectant jouant	Lectant interprétant		
	<ul style="list-style-type: none"> - Jean Duroc. -François de Lisieux. -Louis Laporte 	<ul style="list-style-type: none"> - Gisèle. - Monique. 	<ul style="list-style-type: none"> - Gisèle, Monique. - L'Ami. - La dame aux jambes blanches. - Le politicien.

Nous le voyons clairement, le seul type de lecteur qui manque dans le tableau est le « *lectant jouant* », et c'est justement lui qui est chargé de saisir la somme importante de réflexivité présente dans l'œuvre de Malek Haddad qui relève de la spécularité et de la métafiction, comme le note Vincent Jouve :

« Le lecteur, qu'il tente d'anticiper sur la suite du récit ou de saisir la pertinence du texte, participe d'une attitude réflexive. C'est à lui que s'adresse cette part importante de la littérature moderne rangée sous la dénomination significative de « métafiction », la visée de ces textes, comme l'explique Linda Hutcheon, est de déjouer l'aliénation inhérente à l'illusion romanesque¹ »²

Partant de ce fait, aucun lecteur de la palette proposée dans les deux romans ne correspondait à ce lecteur dont le rôle essentiel est de participer avec l'auteur à un jeu d'échecs, pour emprunter cette expression à Vincent Jouve : *« Le lecteur, refusant l'illusion romanesque, semble considérer le texte comme un échiquier »*, il explique dans une note : *« L'image des échecs- ce n'est pas un hasard- revient constamment dans les théories de la lecture. [...] Saussure, il est vrai, concevait déjà la langue comme un système fondé sur des oppositions. »³*

La fonction principale de cette lecture, notre lecture s'inscrit dans cette catégorie, serait donc de reconstituer le puzzle du texte, le lecteur ne doit cesser de s'impliquer, de s'emprisonner dans les labyrinthes réflexifs du texte où à chaque fois qu'il essaye de s'en sortir, le miroir le renvoie à de fausses pistes pour se perdre encore et encore et se jouir des vertiges de la littérature moderne. Nous comprenons donc l'importance de ce lecteur et les réclamations criantes des théories de réception qui ont tenté de le valoriser et de le réinsérer dans la production du sens.

C'est ce qui nous permet de dire, en dépit des affirmations de Malek Haddad, que c'est ce lecteur qui a manqué à la réception de *Je t'offrirai une*

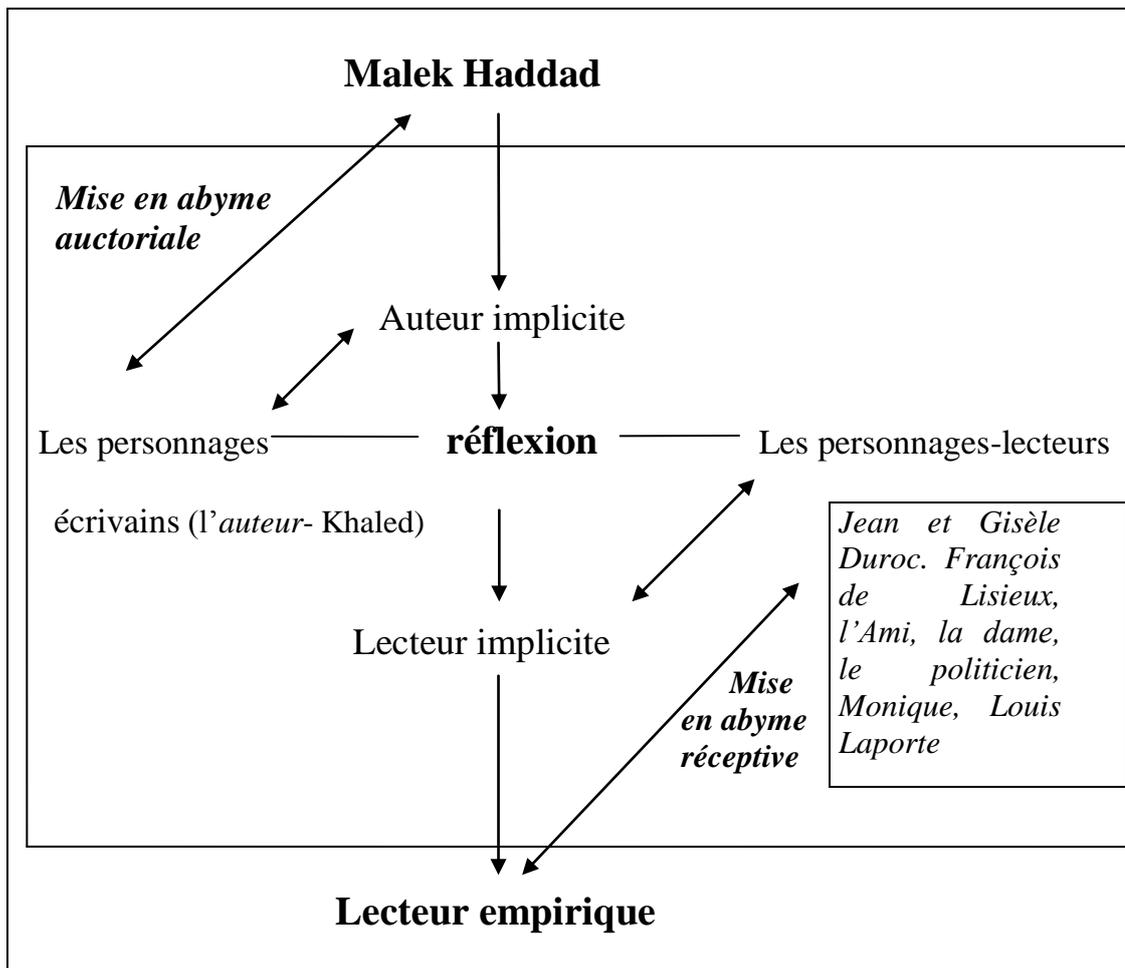
¹ HUTCHEON, Linda, *Narcissitic Narrative. The Metafiction Paradox*, Waterloo, Ontario, Wilfrid Laurier University Press, 1980, p.155.

² JOUVE, *op.cit.*, pp. 84-85.

³ *Ibid.*, p.93.

gazelle, un si maigre roman qu'il soit mais un livre plein d'images, plein d'énigmes dont une seule lecture ne saurait être suffisante.

Enfin, pour conclure ce chapitre, nous proposons ce schéma récapitulatif que nous empruntons à Dällenbach¹ et qui serait capable d'illustrer les remarquables prestations spéculaires de l'énonciation:



¹ Dällenbach, *op.cit*, p.105.

Epilogue :

Dans cette deuxième partie, nous avons tenté d'étudier la récurrence sur le plan énonciatif par l'analyse des différents dédoublements de l'auteur et du lecteur.

Dans le premier chapitre, nous avons abordé la problématique de la notion d'auteur depuis sa mort avec Barthes et Foucault jusqu'à sa résurrection dans la littérature du « je ». L'auteur en question n'est plus appréhendé comme détenant le pouvoir et le sens unique, mais il apparaît comme une figure, comme une création du langage, on parle alors d'auteur implicite ou de figure auctoriale.

Par la suite, et à la lumière des définitions que propose Dällenbach, nous avons pu relever toutes les présentifications récurrentes de l'auteur. Les personnages d'écrivains présents dans *Je t'offrirai une gazelle* et *Le Quai aux Fleurs ne répond plus*, ont fourni une dense matière à la réflexion de l'auteur. A de telles mises en abyme, toute notre attention était accordée. Nous avons pu relever les similitudes qui existent entre l'auteur et les personnages, nous nous sommes aussi penchée sur la mystification opérée par les noms des personnages, notamment par l'homonymie et la pseudonymie, ces artifices auxquels recourt l'auteur pour mettre en abyme l'instance productrice.

Dans le premier roman que nous venons de citer, les éventuels doubles de l'auteur seraient *l'auteur* comme principal organe de réflexion, puis Moulay dans un degré moindre et les narrateurs qui s'incrument et s'identifient parfois aux protagonistes. Dans le deuxième, c'est Khaled qui est le mandataire de Malek Haddad, il est chargé de renforcer la dimension autoréflexive.

Dans cette perspective, nous avons pu montrer que ces deux romans se présentent comme des romans de « la vocation littéraire », des « quêtes de l'écrivain » ou comme des « romans du poète ».

Au deuxième stade de notre recherche, nous avons analysé la spécularité auctoriale dans des romans où le personnage d'écrivain est absent. Une telle démarche est devenue envisageable grâce aux personnages Saïd et Idir, que nous avons proposé d'appeler les « médiateurs » et qui se présentent comme d'éventuels substituts de l'auteur. Ces « médiateurs » entre la science et l'art, qui sont tantôt des techniciens, tantôt des artistes, des logiciens, des romanciers ou des poètes, ont assuré la représentation de l'auteur comme figure polymorphe et éclatée.

Dans le deuxième chapitre, nous avons tenté de saisir les différentes manifestations de l'instance réceptive dans l'œuvre de Malek Haddad. Comme l'auteur, le lecteur est une notion à appréhender avec précaution, car il peut s'agir de trois instances distinctes qui ne vont pas sans poser problème au niveau de la spécularisation du lecteur.

Nous nous sommes d'abord intéressée aux apostrophes au lecteur que nous avons repérées surtout dans *La Dernière Impression*. Différentes sont les manières d'interpellation du lecteur, le narrateur opte le plus souvent pour les pronoms indéfinis, mais les adresses se font parfois explicitement par la deuxième personne.

Dans un deuxième moment, nous avons abordé brièvement les nouvelles approches des théories de réception, desquelles nous avons surtout retenu le concept de lecteur implicite qui se confond avec le lecteur empirique et constitue donc un obstacle à la récurrence spéculaire du récepteur.

En se référant toujours à Dällenbach, pour qui le lecteur implicite ne pourrait constituer une matière de réflexion, nous sommes parvenue à dire que les différentes figures de lecteurs présentes dans *Je t'offrirai une gazelle* et *Le*

Quai aux Fleurs ne répond plus sont des mises en abyme du lecteur réel de Malek Haddad.

Dans cet ordre d'idées, nous nous sommes retrouvée dans l'obligation de creuser encore pour redéfinir le lecteur authentique de l'auteur, pour cela les trois régimes de lecture proposés par Vincent Jouve nous étaient d'une grande utilité, dans la mesure où nous avons pu constater que le lecteur qui manque aux figures présentes dans les deux romans est ce que Jouve appelle un « *lectant jouant* », ce lectant qui serait capable d'appréhender le texte comme un puzzle ou un jeu d'échecs, selon son expression, qui aurait l'aptitude aussi de découvrir la mystification de la fiction et de dévoiler les jeux de réflexivité déployés par les récits spéculaires et métafictionnels.

Troisième partie

La récurrence métafictionnelle et métatextuelle

Préambule :

Dans la suite de notre recherche sur le « miroir » et le « double », nous tenterons dans cette dernière partie de voir comment se manifeste la réflexion au niveau du texte. En fait, ceci n'est pas si simple, puisque les définitions proposées par Dällenbach pour ce troisième type de réflexion élémentaire, relèvent aussi du métadiscours et de la métatextualité, auxquels recourt la « métafiction », un concept inventé par la critique anglo-saxonne, qui se définit comme une fiction sur la fiction et qui fait donc aussi appel à la mise en abyme et particulièrement à la formule « roman du roman ».

Partant de l'analyse des différents dédoublements qui se sont manifestés au niveau de l'énonciation, nous avons rencontré à maintes reprises, cette notion qui serait elle aussi en étroite relation avec la réflexivité de la littérature « moderne » et « postmoderne », nous l'avons vue par exemple chez Vincent Jouve qui attribuait les jeux de règles auxquels s'intéresse le « *lectant* » à la métafiction. Aussi ce champ théorique, très proche de celui du récit spéculaire, s'organise autour des notions fondamentales de la réflexion énonciative et textuelle théorisées par Dällenbach, à savoir les notions d'auteur, de lecteur, et de langage, c'est ce qui nous a poussé à lui consacrer une place dans cette troisième partie qui porte essentiellement sur les mises en abyme textuelles et métatextuelles.

Nous tenterons dans un premier chapitre de voir les différentes définitions de la métafiction et son rapport avec les littératures dites « autoréflexives », à partir des points de vue théoriques de Linda Hutcheon, de Robert Scholes et de Jean Ricardou. Nous essayerons par la suite de répondre à la question : quels romans métafictionnels chez Malek Haddad ?

Dans un deuxième moment, nous reviendrons à la mise en abyme du code, telle qu'elle a été théorisée par Dällenbach pour essayer de voir comment un énoncé peut être saisi en lui-même et faire référence à sa propre structure, à son « *aspect littéral, en tant qu'organisation signifiante.* »¹

Dans cet ordre d'idées, il est important de signaler qu'il existe dans l'œuvre de Malek Haddad un important discours littéraire qui porte sur la littérature, ainsi la réflexivité du texte a fait qu'il est devenu l'objet d'une écriture qui dévoile les principes et les mécanismes de sa composition.

Le dernier chapitre, portera sur ce qui est l'intitulé de notre thèse et qui constitue donc l'objet principal de notre étude à savoir, l'écriture de la récurrence chez Malek Haddad et son rapport avec le récit répétitif ou prédictif de Genette et avec le récit spéculaire de Dällenbach, pour aboutir enfin à une forme d'écriture circulaire et non linéaire qui se bouscule, se fragmente, se répète pour s'éclater et se disperser entraînant le lecteur dans un texte « rond », dont le début et la fin se mêlent et se confondent comme dans un labyrinthe textuel, où le ludisme et le vertige créés par les jeux réflexifs sont d'une grande ampleur.

¹ DÄLLENBACH, *op.cit.*, p.123.

Chapitre I

Le récit de métafiction

I- Qu'est ce que la métafiction ?

1- Contours conceptuels :

C'est à la littérature anglo-saxonne que l'on doit le concept de « métafiction », désignant certaines formes postmodernes de récits littéraires, inventée en 1970 par l'écrivain et critique William .H Gass, dans un article portant sur la « Philosophie et la forme de fiction ». Selon Patricia Waugh dans *The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*:

« Le terme de métafiction est un terme qui désigne un récit fictionnel qui volontairement et systématiquement proclame son état d'objet artificiel afin de mettre en question le rapport entre fiction et réalité. En faisant eux-mêmes la critique de leurs méthodes de construction, ces récits se penchent non seulement sur les structures fondamentales de la fiction narrative, mais de plus explorent la possible fictionalité du monde qui existe ailleurs que dans le texte littéraire de fiction »¹

La métafiction, par la combinaison du préfixe « méta » et du terme « fiction », met la lumière sur l'autoréférentialité de la fiction pour désigner une œuvre littéraire dont le thème principal est la production littéraire, souligne Carole Bisenius-Penin dans un article intitulé « *Métafiction* » :

« Ce sens de méta combiné au terme anglais de « fiction » signifiant « roman, conte, nouvelle, littérature en prose » peut donc désigner une œuvre littéraire qui fait référence à la littérature au cœur de sa diégèse »²

¹ WAUGH, Patricia, *The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*, Londres , New York, Methuen, 1984, pp.2-6, traduit par KWONG Connie Ho-yea dans « L'auto-réflexivité du langage dans l'écriture littéraire aux temps contemporains » In Tamkang Journal of Humanities and Social Sciences, No.35 (Dec 2008), pp.1-40, consulté le 19/08/2016.

² BISENIUS-PENIN, Carole, « Métafiction », dans Anthony Glinoe et Denis Saint-Amand (dir.), *Le lexique socius*, URL : <http://ressources-socius.info/index.php/lexique/21-lexique/158-metafiction>, p.1, consulté le 20-09-2016.

Cependant d'autres concepts entrent en jeu et posent problème notamment dans la délimitation de frontières entre « métafiction », « métalangage » et « métadiscours », qu'il est nécessaire ici d'éclaircir¹.

Comme nous pouvons le remarquer c'est le préfixe « méta » qui est commun à tous ces concepts et qui désigne « *le changement et la succession, la réflexion* »², voila que l'on est déjà en présence de la « réflexion » qui a caractérisé le récit spéculaire et le récit de métafiction.

Le « métalangage » propre à la linguistique, en vue des travaux menés dans les années 60 par Roman Jakobson, serait un discours second qui se rapporte à un discours premier, autrement dit les commentaires que fait la langue sur elle-même, le cas d'une définition par exemple.

Une décennie plus tard, Roland Barthes définit la critique littéraire comme un « *discours sur un discours* », un *langage second, ou métalangage[...], qui s'exerce sur un langage premier (ou langage objet)* »³. C'est cette définition qui fut à l'origine de l'entrée du concept de « métadiscours » en narratologie et qui se définit comme « *un discours portant sur la structuration du texte et /ou de sa signification par le biais des interventions de l'auteur, étant donné que les récits littéraires intègrent en principe des énoncés personnels rapportés soit au créateur (le domaine du métadiscours) soit aux agents de la narration (le domaine du métarécit). Il s'agit donc d'un procédé par lequel l'auteur s'accorde le droit d'intervenir en son nom dans la narration, sans toutefois briser la cohérence du récit (Hamon, 1977)* »⁴⁵.

¹ Pour des définitions détaillées voir l'article de BISENIUS-PENIN, Carole, « Métafiction », *op.cit.*

² *Ibid.*, p.1.

³ BARTHES, Roland, « Qu'est ce que la critique ? », *Essais critiques*, Paris, Seuil, 1964, p.255.

⁴ HAMON, Philippe, « Texte littéraire et métalangage », *Poétique*, n° 31, 1977, pp. 266-267.

⁵ BISENIUS-PENIN, Carole, « Métafiction », *op.cit.*, p.1.

Comme le « métalangage » et le « métadiscours », la « métafiction » a cette propriété de réflexion qui lui permet d'interroger les modes de production de la fiction et sa réception et cela par l'intériorisation de commentaires sur l'écriture du texte littéraire et sur sa lecture, il s'agit donc d'une fiction à propos de la fiction.

De notre part nous trouvons juste de souligner un certain parallélisme remarquable entre ces trois concepts et les trois mises en abyme élémentaires proposées par Dällenbach ; à savoir le métalangage correspondrait à la mise en abyme du code puisque c'est par le langage que le texte fait référence à lui-même. Le métadiscours, qui permet à l'auteur de ne pas se borner à sa fonction d'énonciateur mais d'assurer aussi sa fonction d'observateur et de commentateur, correspondrait à la mise en abyme énonciative ; enfin la métafiction correspondrait à la mise en abyme fictionnelle, par l'insertion d'une fiction dans la fiction, l'œuvre peut alors réaliser la dimension réflexive.

Les origines de la métafiction, selon Robert Scholes, sont liées au concept de « *métarécit* » qui est pour Genette un récit dans le récit et qui peut induire l'existence de deux, voire plusieurs strates narratives. Ce métarécit correspondrait donc à un récit au second degré qui vise à expliciter le procédé commentatif et entretenir un rapport de réflexion par lequel le roman s'interroge lui-même et se désigne comme une construction fictive. Pour Ricardou « *la métafiction contemporaine fait que la « dimension littérale » devient en réalité, la « dimension référentielle » du texte* »¹, selon Patricia Waugh, « *la métafiction au sens le plus connu est l'ouvrage de présenter la théorie du roman dans la pratique d'écrire le roman* »², elle explique que les

¹ RICARDOU, Jean, « La population des miroirs », *Poétique*, n.22, 1975, pp.196-226.

² WAUGH, Patricia, *op.cit.*,p.2, cité par BOYACIOĞLU, Fuat, *La métafiction dans Les Observations d'Ahmet Mithat et dans Les Faux-Monnayeurs d'André Gide*, Edition ŞAHIN, Konya, 2009, p.39.

origines de la métafiction sont le résultat d'une crise des codes et d'une parodie des conventions littéraires identifiables à travers divers procédés et stratégies (jeux jubilatoires sur les franchissements de niveaux narratifs, jeu entre narrateur et narrataire, etc.)¹

La notion connaît son apogée à l'entrée dans la création romanesque européenne qui se caractérise par une pratique dominante de l'autoréflexivité notamment avec le Nouveau Roman. De nombreux théoriciens ont tenté alors de circonscrire la notion. Robert Scholes donne la première définition du néologisme : « *la métafiction assimile toutes les perspectives critiques dans le processus fictionnel* »², pour Linda Hutcheon, « *la métafiction intériorise un commentaire non seulement sur l'écriture du texte lui-même, mais aussi sur sa lecture* »³.

Nous pouvons alors constater la manifestation des trois éléments principaux de la communication : le destinataire, le message et le destinataire. Le roman métaphictif concrétise cette relation de communication en la mettant au centre de son monde fictif et cela bien évidemment par l'insertion de mise en abyme.

2- Différentes formes de métafiction :

La pratique de la métafiction, bien qu'elle soit la devise d'une production littéraire contemporaine et qu'elle soit associée à la littérature moderne et postmoderne, a existé depuis bien longtemps, c'est un phénomène de grande ampleur qui remonte aux origines même du récit. On l'a déjà vu, *Les Mille et Une Nuits* (IX siècle), *Les Contes de Canterbury* de Chaucer (XIV siècle), *Don Quichotte* de Cervantès, Scarron, Diderot.....

¹ BISENIUS-PENIN, Carole, « Métafiction », *op.cit*, p.3.

² SCHOLES, Robert, *Fabulation and Meta-Fiction*, Urbana, University of Illinois Press, 1979, p.23, cite par BISENIUS-PENIN, Carole, *op.cit*, p.2.

³ HUTCHEON, Linda, « Introduction », « L'autoreprésentation : le texte et ses miroirs », *Texte*, n° 1, 1982, pp. 8-9.

En littérature, elle est une forme d'écriture autoréférentielle qui dévoile ses propres mécanismes par des références explicites et « *qui se joue des conventions textuelles, interroge les modes de production de la fiction et ses effets sur les lecteurs.* »¹

La définition de la métafiction s'installe alors entre l'énonciation et sa présentation, elle est considérée comme l'une des fonctions du langage littéraire et non pas comme un genre de fiction au sens total : « *la métafiction ne peut être définie sans faire de distinctions catégoriques entre les genres littéraires et les structures critiques* »², de ce fait la métafiction prend place entre la fiction et la critique ce qui doit avertir le lecteur de sa présence.

Le romancier fait alors la critique des autres formes romanesques ou de sa propre production, cette critique est un clin d'œil au lecteur qui doit alors s'efforcer de repérer tout énoncé présentant un aspect métafictionnel. Il ne faut cependant pas confondre métafiction avec métatextualité. Il importe ici de faire la distinction.

Dans *Palimpsestes*, Gérard Genette nomme métatextualité un des cinq types de transtextualité ou de transcendance textuelle du texte, que sont l'intertextualité, la paratextualité, la métatextualité, l'hypertextualité et l'architextualité. Il définit la métatextualité comme « (...) *la relation, on dit plus couramment de «commentaire», qui unit un texte à un autre texte dont il parle, sans nécessairement le citer (le convoquer), voire, à la limite, sans le nommer (...) c'est par excellence la relation critique* »³. Pour Genette, cette définition caractérise essentiellement un texte vis-à-vis d'un autre texte (une préface, une note, un ouvrage critique...etc.). Il précise aussi que la métatextualité « *n'est jamais en principe de l'ordre de la fiction narrative ou*

¹ BISENIUS-PENIN, Carole, « Métafiction », *op.cit.*, p.2.

² WAUGH, Patricia, *op.cit.*, p. 2.

³ GENETTE, Gérard, *Palimpsestes: La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1981, p.11.

dramatique(...) Le métatexte, lui est non fictionnel par essence »¹, c'est cet aspect non-fictionnel du métatexte qui le distingue de la métafiction qui est essentiellement une fiction dans la fiction.

La métafiction appelle l'attention du lecteur auquel elle réserve une grande place, il se trouve, directement ou indirectement, impliqué dans le récit qu'il est en train de lire, il découvre, essaie de comprendre et quand il saisit une chose, il est obligé de revenir sur ses pas pour justement pouvoir relier les éléments et dévoiler le fonctionnement de l'artifice de la fiction, ainsi que la création du texte et sa réception.

Dans le récit métafictionnel, le lecteur prend conscience qu'il est devant une œuvre fictivement fabriquée, il n'est plus alors un sujet qui peut se tromper en s'identifiant à tel ou tel personnage par exemple, il n'est plus un sujet passif, il construit au même titre que le producteur le système de significations de l'œuvre. Tout cela n'est qu'un témoignage de la modernité attribuée au roman qui se dresse désormais contre les formes romanesques traditionnelles. A propos de cela, Alain Robbe-Grillet oppose Le Nouveau Roman aux conceptions du roman traditionnel : « *la répétition systématique des formes du passé est non seulement absurde et vaine, mais [...] elle peut même devenir nuisible* »². Tous les éléments constitutifs du roman traditionnel sont mis en question : les personnages, l'histoire, l'enchaînement des événements, la forme, le contenu... C'est par le roman métafictionnel que le lecteur se trouve face à la réalité fictive de l'œuvre et à son autoréflexivité.

Parmi les formes habituelles de la métafiction on trouve :

- Un roman sur un personnage écrivant une histoire.

¹ GENETTE, Gérard, *Palimpsestes*, op.cit, p.554.

² ROBBE-GRILLET, Alain, « A quoi servent les théories », dans *Pour un Nouveau Roman*, Paris, Minuit, 1963, p.9.

- Un roman sur un lecteur qui lit un roman et qui peut être le même roman que nous lisons ou qui cherche l'interaction de celui-là par des interpellations directes par le narrateur.
- Un roman dans le roman ou une autre œuvre de fiction ou d'art à l'intérieur du roman.
- Un roman qui cherche à mettre en cause les conventions spécifiques du roman traditionnel comme l'histoire, le paratexte, les noms et descriptions relatifs aux personnages, la structure du texte ou de l'intrigue où l'action se désagrège au fil des pages.
- Un roman où le narrateur ou le personnage peuvent s'identifier à l'auteur de l'histoire et deviennent des personnages homodiégétiques.
- Le roman non-linéaire qui ne progresse pas selon un ordre chronologique bien établi, la fragmentation de l'histoire et le bouleversement du système chronologique ne font que disloquer le roman qui peut être lu de différentes manières et non que du début à la fin.
- Des notes de bas de page qui apportent des explications, des commentaires, des traductions ou des précisions nécessaires à la compréhension du récit.
- Un récit enchâssé qui présente des similitudes avec le récit enchâssant ou qui peut reprendre les mêmes éléments constitutifs de celui-là dans une perspective différente (le même cadre spatio-temporel, l'intrigue, de nombreux personnages en commun...)
- Un roman qui ne cesse de rappeler au lecteur qu'il est en train de lire une œuvre de fiction et qui expose les principes de sa composition.

II- Quels romans métafictionnels ?

Il est maintenant temps de clore cet aperçu théorique qui nous est nécessaire pour entrer dans le vif de notre sujet. De sa part Malek Haddad n'a pas manqué au spectacle de l'autoréférentialité et de la métafiction. Son œuvre a témoigné d'une importante somme de réflexion, mais de toute sa production romanesque, seulement *Je t'offrirai une gazelle* et *Le Quai aux Fleurs ne répond plus* sont, à première vue, métafictionnels de la simple raison que dans ces deux romans le protagoniste, qui est écrivain-poète, écrit un roman au sein même du texte et que le lecteur peut soit lire en totalité (*Je t'offrirai une gazelle*), soit accéder à un aperçu, à une sorte de résumé de l'histoire (*Le Quai aux Fleurs ne répond plus*). *La Dernière Impression* et *L'élève et la leçon* n'étant pas des récits métafictionnels ne manquent pas, pour autant, d'autoréflexion.

Si le récit spéculaire et le récit métarfictif sont par excellence les récits qui mettent la lumière sur cette propriété de réflexion par le biais de mise en abyme, quel critère nous permettra de les distinguer ? S'agit-il du même concept ?

Alors que la notion de métafiction fait son apparition en 1970. *Le récit spéculaire* fut publié en 1977, presque dans la même période, mais ce qui est curieux, c'est que Dällenbach ne fait aucun appel à cette notion qui a tendance, on le voit bien, à se confondre avec le récit spéculaire.

En effet, nous nous sommes retrouvée face à ce problème de précision terminologique depuis le début de notre recherche. On constate alors que beaucoup de termes se rapportent à une même réalité sans toutefois avoir exactement le même sens : on parle alors de « *réflexivité ou autoréflexivité* (Boyd, Siegle, Ashmore), *mise en abyme, écriture en miroir, specularité* (Ricardou, Rose, Dällenbach, Bal), *récit narcissique ou fiction autoréférentielle* (Alter, Hutcheon, Waugh), *antifiction, non fiction, récit anti-*

mimétique (Zavarzadeh, Hume), surfiction, même parfois Nouveau Roman ou fiction post moderne(Thiher, Newman). »¹

Certains de ces termes renvoient à des procédés, d'autres à la nature même du phénomène, soulignant que, selon Lepaludier, la critique française opte le plus souvent pour les termes de métadiscours, métatextualité, spécularité et autoréflexivité alors que l'anglo-saxonne privilégie ceux de métafiction et de récit narcissique.

Le problème demeure posé, comment qualifier les romans de Malek Haddad ? Si *Je t'offrirai une gazelle* et *Le Quai aux Fleurs ne répond plus* sont indéniablement des récits de métafiction, ne sont-ils pas pour autant des récits spéculaires ? Peuvent-ils être des récits métafictionnels et spéculaires en même temps ? Quel terme peut-on alors conserver ? Dans ce genre de situations délicates, nous proposons, non pas dans une démarche critique mais plutôt comme tentative analytique, la distinction suivante : Nous supposons que tout récit métafictionnel est un récit spéculaire mais en revanche, tout récit spéculaire n'est forcément pas métafictionnel.

Le récit de métafiction est par définition un récit dans lequel un personnage peut être soit narrateur ou porte-parole de l'auteur ou un personnage concevant ou lisant une histoire, le texte, chargé d'autoréférentialité, dévoile ses propres mécanismes et s'interroge sur son statut en tant qu'objet. Cette insertion d'une deuxième fiction qui s'accompagne le plus souvent de la présence d'une figure auctoriale ou réceptive permet au récit métafictionnel de devenir un récit spéculaire. C'est le cas des deux romans cités (*Je t'offrirai une gazelle* et *Le Quai aux fleurs ne répond plus*).

¹ LEPALUDIER, Laurent, *Métatextualité et métafiction*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. Interférence, 2003, p.9. Disponible sur Internet : <<http://books.openedition.org>. Consulté le 13-02-2016.

Cependant le récit spéculaire peut ne pas être une métafiction s'il ne s'agit pas de figure auctoriale, ni de roman dans le roman, ni d'un personnage lisant une histoire, ni d'un narrateur qui prétend être l'auteur de l'œuvre. Néanmoins, le récit reste spéculaire par l'insertion de mises en abyme fictionnelles : de simples micro-historiettes par exemple, les présages, les tableaux, les rêves, les prémonitions, certaines citations de poèmes ou de chansons...etc, qui peuvent réfléchir l'ensemble ou une partie de l'histoire racontée et c'est ce qui nous permettra de placer dans une première démarche, *La Dernière Impression* et *L'élève et la leçon* dans ce champ spéculaire et justifiera sans doute l'ostracisme de ces deux romans du domaine métafictionnel, mais cette proposition sera vite déconstruite, à la suite de notre analyse des mises en abyme textuelles et métatextuelles qui montrera que même ces deux romans sont des romans métafictionnels, puisqu'ils ont d'abord manifesté une teneur considérable en matière de réflexions énonciatives¹, mais répondent également aux critères des réflexions textuelles², la littérature et la création romanesque, étant au centre de ces deux romans, leur permettent d'établir constamment le rapport entre réalité et fiction et de montrer que le roman n'est qu'un objet esthétiquement fabriqué.

La métafiction se présente dans *Je t'offrirai une gazelle* par l'insertion du conte écrit par le personnage. Dans *Le Quai aux Fleurs ne répond plus*, c'est la nouvelle écrite par Khaled qui va servir de matière métafictionnelle. De nombreux récits enchâssés peuvent aussi servir de matière de réflexion, comme le récit de Mme Léonie ou les deux retraités de l'Hospice des Vieillards, que nous avons analysés dans le chapitre consacré à la mise en abyme fictionnelle, mais nous ne pouvons les placer sous l'angle de la métafiction parce qu'ils ne figurent pas dans le roman comme une production

¹ Nous avons montré dans la deuxième partie que les protagonistes de *La Dernière Impression* et de *L'élève et la leçon* sont des substituts possibles de l'auteur.

² Nous le verrons dans le prochain chapitre.

littéraire assumée par Khaled, mais plutôt comme des micro-récits qui sont néanmoins révélateurs de spécularité fictionnelle.

Par l'intermédiaire de ces procédés narratifs, l'auteur retraite le sujet de son roman dans le roman lui-même. C'est ainsi que le sujet du roman est réfléchi et discuté au cours de sa diégèse par ses personnages. A la page 54, l'auteur nous laisse lire : « *Dans ce monde merveilleux qui fait parler les hommes comme des bêtes et les bêtes comme des hommes* »¹, l'auteur fait ici directement, allusion au travail créatif et fictionnel exercé par quelconque écrivain. C'est l'écrivain qui est responsable de sa création et a toute liberté de transformer le monde fictif du roman en un monde merveilleux dans lequel tout est permis. C'est la ruse d'introduire une figure auctoriale dans la trame de l'intrigue qui va procurer à ces œuvres leur originalité et qui va leur permettre d'être des récits de métafiction qui font référence à leur propre production.

III- L'aventure de l'écriture ou le roman du roman :

Selon Jean Ricardou, « *il ne s'agit plus de l'écriture d'une aventure mais de l'aventure de l'écriture dans le roman du roman.* »², c'est dans le récit de métafiction que l'acte d'écrire devient le sujet du roman lui-même.

Dans les deux romans métafictionnels que nous avons cités, le personnage principal est un écrivain condamné par la solitude, voué au silence puis à l'échec, c'est un personnage qui comprend tout mais qui finit toujours par ne rien comprendre, c'est aussi un personnage très sensible, ses besoins passent toujours au second plan. Monique, ne comprenant pas la tristesse étrange de Khaled, s'interroge sur la raison de ce sentiment de dégoût et de désespoir, mais la réponse, comme de coutume, ne vient pas de Khaled, et si néanmoins

¹ *Le Quai aux Fleurs ne répond plus*, op.cit, p.54.

² RICARDOU, Jean, *Les Problèmes du Nouveau Roman*, op.cit, p. 111.

il répondait, c'est par des paroles ambiguës, pleines de poésie, qui n'étaient pas alors à la portée de la compréhension de Monique : « *N'avez-vous jamais songé, ma fille, à une joie, qui pourrait être triste ? Voyez, l'automne est heureux, l'hiver est heureux, la mort est heureuse, mais il n'est pas à la portée de n'importe qui de savoir bien mourir.* » (p.57). Est-ce la réponse qu'attendait Monique ? Mais qu'est ce qui rend réellement le personnage – écrivain de Malek Haddad si malheureux ?

La mise en abyme, au début, telle qu'elle a été conçue par André Gide, met l'accent sur la relation entre l'écrivain et son livre, c'est-à-dire l'influence du livre sur son écrivain, c'est ce que Gide appelait : « *la rétroaction* »¹ :

*«J'ai voulu indiquer, dans cette Tentative amoureuse, l'influence du livre sur celui qui l'écrit, et pendant cette écriture même. Car en sortant de nous, il nous change, il modifie la marche de notre vie.»*²

Dans ce sens, Dällenbach fait appelle à la psychanalyse pour dire que : « *l'émetteur reçoit son propre message sous une forme inversée* »³, la mise en abyme aurait alors la fonction de « *mettre en évidence : la construction mutuelle de l'écrivain et de l'écrit* »⁴.

C'est alors, en ce sens que c'est l'écriture même qui est responsable de créer l'écrivain, les rôles sont inversés, ce n'est plus la condition ou l'état d'âme de l'écrivain qui se projettent dans son écriture mais ce sont ses écrits qui le rendent soit un écrivain satisfait confiant et plein d'espoir, soit un écrivain pris par les sentiments les plus défavorables ce qui est certainement le cas de nos personnages et même de l'écrivain. Nous comprenons alors cette remarque de Monique « *votre vocation semble être la joie* », parce qu'effectivement pour l'écrivain, l'acte scriptural procure un grand plaisir,

¹ Nous l'avons déjà vue dans le premier chapitre de la première partie.

² GIDE, André, *op.cit*, p.40.

³ LACAN, Jaques, *Ecrits*, Paris, Seuil, 1966, p.298, cité par DÄLLENBACH, *op.cit*, p.26.

⁴ *Ibid.*, p.25

cette écriture est l'expression de l'écrivain qui se soulage en extériorisant ses sentiments et ses inquiétudes, et nous arrivons par ici à comprendre la réponse de Khaled quand il dit : « *une joie qui pourrait être triste* », ce n'est pas l'acte scriptural qui rend malheureux nos personnages, mais ce sont les conditions dans lesquelles cet acte prend forme, et c'est surtout le résultat de cet acte qui inquiète l'écrivain, ce résultat ne peut être qu'un roman funéraire ; aucune issue, aucune possibilité de raconter l'amour, de dire des histoires fabuleuses, de dessiner des jardins de fleurs et de fruits, impossible d'échapper à la misère, à la colère gravée dans les cœurs, ce sentiment est si puissant qu'il domine les personnages de Malek Haddad et d'ailleurs lui-même.

Dans *Je t'offrirai une gazelle*, c'est la forme traditionnelle du conte qui est transgressée afin de répondre à ce besoin de dire la mort et l'horreur, les contes ne sont plus merveilleux, les fins heureuses, les épousailles légendaires, et les princesses sauvées par leurs princes ne retrouvent pas leur place dans le récit de *l'auteur*. Tout cela doit céder la place à un conte algérien, qui date de l'époque coloniale, c'est une forme très originale, nous trouvons, d'un conte dans lequel le héros est un prince ruiné qui meurt sans grande lutte, non dans une grande bataille, non par un méchant dragon dans une forêt gigantesque, mais plutôt meurt de soif, seulement et simplement de soif, l'absurde gagne du terrain dans cette œuvre à creuser.

Le Quai aux Fleurs ne répond plus est aussi le roman du deuil, un tableau encore plus sombre du malheur humain, un roman qui porte en ses plis les traits d'un crime parfait, un crime contre toute tentative de bonheur, et nous pouvons comprendre alors pourquoi les personnages sont si silencieux, sont si angoissés et angoissants ; leur roman est ce « *miroir sobre* », dont nous parlait Gide, un miroir qui reflétait si parfaitement leur présent mais aussi leur devenir, c'est un miroir qui leur rappelait à chaque fois qu'il sont face de lui, la laideur du décor, l'obscurité de la pièce, les ténèbres effrayants, un miroir qui leur rappelait inlassablement le sang et les sanglots.

Chapitre II

La mise en abyme du code

I- Métafiction, métatextualité et mise en abyme du code:

1- Les réflexions du code selon Dällenbach :

Dans son chapitre « *Texte et code en spectacle* », Dällenbach nous présente la troisième espèce élémentaire de son modèle tripartite : la mise en abyme du code ; il justifie dans une note l'acception qu'il tente de donner à la notion : « *code désigne la possibilité consentie au récit de définir ses signes par ses signes mêmes et d'expliquer ainsi son mode d'opération.* »¹

La mise en abyme du code réfléchit donc la « *manière* », la « *forme* » et le « *comment* » du texte. Elle opère à la façon « *d'un mode d'emploi* »² du texte. Elle peut être à la fois « *textuelle* », « *métatextuelle* » ou « *transcendantale* ».

La mise en abyme *textuelle* s'oppose à la mise en abyme *fictionnelle*, en ce que la deuxième dédouble le récit « *dans sa dimension référentielle d'histoire racontée, l'autre textuelle, le réfléchissant sous son aspect littéral d'organisation signifiante* »³.

Le repérage de cette réflexion textuelle s'effectue par le biais d'insertion de « *métaphore emblématique* » (p.125), ou dite aussi « *diégétique* » (p.128). La plus récurrente des métaphores emblématiques est selon Dällenbach, le « *tissu* » qui en constitue un véritable « *topos* » en ce que le « *textile* » partage avec le « *texte* » la propriété d'être un entrelacement, « *d'où les termes de trame, tresse ou tissage* »⁴.

On peut revenir ici sur l'exemple déjà cité du tressage de panier, fait par Besson dans le roman de Ramuz, qui renvoie directement à l'acte scriptural. Du moment que cette mise en abyme a été déjà conçue par Dällenbach comme

¹ DÄLLENBACH, *op.cit.*, p.128, n.2.

² *Ibid.*, p.130.

³ *Ibid.*, p.123.

⁴ *Ibid.*, p.125.

réflexion énonciative, comment expliquer que l'auteur la reconsidère comme mise en abyme du code ? Nous n'avons pu retrouver une réponse valable qu'en faisant un retour en arrière ; il serait intéressant et même nécessaire de faire la distinction alors nous interprétons ainsi : cette enclave peut être une réflexion de l'énonciation si on la considère du point de vue du personnage Besson qui est le « *double* » de l'auteur, et qui écrit en faisant signe de ses mains¹, il serait le représentant du producteur mis en abyme. Mais nous sommes également en présence simultanée d'une mise en abyme textuelle, du moment que c'est l'action de tresser qui renvoie à l'action d'écrire et que le tressage du panier est la « *métaphore diégétique* » du tissage textuel qui est une structure, un entrelacement pour reprendre l'expression de Dällenbach.

En plus du textile, s'ajoutent trois champs thématiques possibles qui fournissent des images adéquates de cette organisation : « *la physiologie (plus particulièrement l'anatomie), l'art et la technique* »², il justifie le recours à un tel domaine (l'anatomie) ainsi : « *il est couramment admis que le texte est un être vivant dont on peut à loisir répertorier ou imaginer les organes* ».³ Une illustration parfaite de la métaphore artistique semble attirer plus l'attention de notre auteur, elle se trouve dans de *Le Parc*⁴ de Philippe Sollers ; dans la description d'une toile figurative qui décrit une bataille au bord d'un lac, les agencements compliqués proposés par cette toile marquent la prégnance du « *textile* » (les couleurs, le fil invisible) et en même temps du « *textuel* » (les lieux à peine indiqués, le spectacle, les scènes partielles, les paysages...) ;

¹ Cette illustration figure dans le chapitre consacré à la mise en abyme de l'auteur.

² DÄLLENBACH, *op.cit.*, p.125.

³ *Ibid.*

⁴ Voici l'extrait cité par DÄLLENBACH, p.126 : « *Bataille au bord d'un lac, uniformes bleus et rouges, blancs et bleus ; chevaux, clairons, baïonnettes aux fusils...Paysage : chemin à travers pré ; plage, ciel bas ouvert, barque noire...Et enfin cette toile à signes roses et gris traversée de bleu ; cette toile où nul spectacle réel n'est identifiable ; où, plutôt, s'ébauchent, croirait-on, des scènes partielles et sitôt interrompues, des lieux à peine indiqués par un détail coloré mais reliés par cette couleur même, lieux qu'un fil invisible réunit ; formes dont la composition ordonnée selon des principes cachés mais rigoureusement ressentis, constitue un spectacle en formation[...]*. » Sollers, Philippe, *Le Parc*, Paris, Seuil, 1961, p.134.

cette technique paraît satisfaire aux exigences thématiques de la réflexion littéraire.

La mise en abyme « *textuelle* » peut être aussi une mise en abyme « *métatextuelle* » qu'est la réflexion proprement dite du code :

« *C'est dire qu'en rendant intelligible le mode de fonctionnement du récit, la réflexion textuelle est toujours aussi mise en abyme du code, alors que cette dernière a pour caractéristique de révéler ce principe de fonctionnement* »¹.

Cette seconde forme de réflexion porte sur la manière dont le texte dévoile les dispositifs qui l'engendrent. Dällenbach tente de lui assigner des limites précises, il étend son domaine à « *tel art poétique, tel débat esthétique [...], telle indication sur la finalité que le producteur assigne à l'œuvre ou que l'œuvre s'assigne elle-même* »² ; il emprunte son illustration à Proust, dans *A la recherche du temps perdu*, les tableaux d'Elestir fascinent le narrateur par leur « charme » résultant du propre art poétique de l'auteur et apparaissent comme une figuration parfaite de l'opération qui domine l'activité de son texte, à savoir « *une sorte de métamorphose des choses représentées, analogue à celle qu'en poésie on nomme métaphore.* »³

La réflexion « *textuelle* » devenue « *métatextuelle* », peut devenir encore « *transcendantale* », si elle révèle « *ce qui transcende le texte à l'intérieur de lui-même et de réfléchir, au principe du récit, ce qui à la fois l'origine, le finalise, le fonde, l'unifie et en fixe les conditions a priori de possibilité.* »⁴

¹ *Ibid.*, p.127.

² DÄLLENBACH, *op.cit.* p.130.

³ PROUST, Marcel, *A la recherche du temps perdu*, Paris, Gallimard, « Pléiade », t. I, 1956, p.835.

⁴ DÄLLENBACH, *op.cit.*, p.131.

La mise en abyme du code est donc un procédé par lequel le récit acquiert la possibilité de définir ses signes par ses signes, par le langage le texte tente d'expliquer son mode d'opération.

2- Métafiction et métatextualité :

La métafiction partage avec le récit spéculaire cette propriété de rendre intelligible le rapport critique qu'entretient le texte avec lui-même, conscient de sa fiction, il essaie de l'exhiber afin que le lecteur soit averti de son leurre, d'où l'appellation « *self-conscious fiction* » proposée par la critique anglo-saxonne.

Laurent Lepaludier, dans un article consacré à la métatextualité et la métafiction, soulève le problème de la multitude des termes qui se rapportent à la réflexivité du texte qui rend explicite ses artifices et sa fiction, il retient le terme de métatextualité, qui serait la principale caractéristique de la métafiction qui désigne le phénomène lui-même.

A la différence de la métatextualité telle que la propose Genette comme un rapport critique qui unit un texte à un autre texte, Lepaludier propose une définition opératoire qui pourrait cerner le phénomène de réflexivité du texte :

« Le texte de fiction sera métatextuel s'il invite à une prise de conscience critique de lui-même ou d'autres textes. La métatextualité appelle l'attention du lecteur sur le fonctionnement de l'artifice de la fiction, sa création, sa réception et sa participation aux systèmes de signification de la culture. »¹

¹ LEPALUDIER, *op.cit*, pp.9-13.

La métatextualité serait donc le moyen par lequel le récit peut devenir métafictionnel ou spéculaire, l'écriture devient l'objet d'étude de cette littérature autoréflexive :

« Sans le limiter à la fiction post-moderne, on conviendra d'appeler « métafiction » tout texte de fiction comportant une dimension métatextuelle importante. On le voit, le concept de métatextualité sera utilisé comme caractérisant le phénomène élémentaire déclencheur de prise de conscience critique du texte, il s'agit donc d'un principe fondamental, alors que celui de métafiction se rapportera à une caractéristique d'un texte littéraire dans son ensemble. »¹

La métatextualité offre donc à la métafiction les outils nécessaires pour mettre la lumière sur l'auto-référentialité du texte, par certains commentaires le texte fait référence à son écriture et à sa lecture, sa production et sa réception deviennent les thèmes majeurs de cette littérature.

Bien que nous conservions les concepts proposés par Dällenbach, nous retiendrons de Lepaludier certains procédés textuels qui nous amèneront à boucler les différentes réflexions du code dans l'œuvre de Malek Haddad.

II- Les mises en abyme textuelles :

La mise en abyme textuelle peut fonctionner selon un mode d'analogie qui sert à rapprocher des éléments du domaine que développe le texte au domaine de la littérature. Dällenbach appelle ce procédé la « *métaphore emblématique* » ou « *diégétique* », Lepaludier le désigne par la « *métaphore filée métatextuelle* » et qu'il définit ainsi :

« La métaphore filée métatextuelle rapproche le domaine de la production littéraire d'une image que le texte développe selon un

¹ Ibid.

scénario auquel s'attache une pertinence par rapport au domaine littéraire. »¹

1- La construction et la chirurgie :

En plus du textile, Dällenbach ajoute trois champs thématiques qui peuvent symboliser l'écriture, à savoir : la physiologie (l'anatomie en particulier), l'art et la technique.

Nous avons déjà vu, dans l'analyse de la mise en abyme auctoriale, que Saïd est une sorte de romancier, un mélange de logicien et d'artiste, déjà l'analogie réside entre le domaine du texte (Lepaludier l'appelle « domaine source ») et le domaine de littérature (domaine cible).

Dans ce sens, si Saïd est le double de l'écrivain, le pont peut devenir l'emblème du texte, sa construction renvoie à la composition et à l'écriture ; les techniques de construction du pont se réfèrent aux techniques narratives et esthétiques ; le matériel utilisé lors de sa construction répond à l'outillage du texte. A la page 11 du roman, une comparaison est faite entre le pont et le texte :

« Les ponts, les ponts, ça n'est pas avec des principes qu'on fait des ponts, c'est avec de la graisse et des boulons. Les mots, ça ne tient pas debout. Ce qui fait tenir un pont debout c'est de l'acier et des litres, et des litres de sueur et de sang... » (p.11)

Le mot comme unité fondamentale qui compose un texte est comparé à l'acier, le matériau utilisé pour construire le pont. De plus, nous avons remarqué un certain parallélisme entre l'effort nécessaire pour construire un

¹ LEPALUDIÉ, Laurent, *op.cit.*

pont et l'effort aussi pénible pour écrire un roman, c'est aussi à la page 11 de *Je t'offrirai une gazelle* :

« Il suffirait d'un geste. Mais il a fallu tellement de gestes pour faire ce quelque chose qu'on appelle un roman. » (p.11)

Dans cet ordre d'idées, le pont s'il est construit pour faire gagner soixante kilomètres à la route, il est surtout comme le texte, un moyen de communication avec l'Autre, nous ne reviendrons pas sur la symbolique du pont et sa capacité à réfléchir la fiction puisque nous l'avons déjà analysée dans la première partie :

*« - Construire des ponts, répliqua Saïd.
- C'est-à-dire ?
- Négocier avant qu'il ne soit trop tard » (p.29)*

Enfin, une autre image peut rapprocher le pont du texte , dans la scène où Saïd imagine son pont détruit :

« Et la bombe éclate. Et le cerveau éclate. Et le travail d'hommes, brisé en petits morceaux, s'écroule avec les rives enfin réconciliées dans un mariage inutile. » (p.37).

Plus loin, Saïd tente d'écrire une lettre à Lucia pour lui raconter son amour et son chagrin, bientôt la lettre sera déchirée et la communication avec Lucia sera rompue :

« Il écrivit, il raconta, il dessina, il griffonna. Il disait je t'aime. Il disait ne t'en va pas. Le crayon dessinait la valse des sanglots. Il racontait l'amour au temps des libellules[...] Une de ces lettres qui tournent en rond autour d'un seul prénom. Une de ces lettres qu'on poste aux guichets des aveux avortés. Une de ces lettres qu'on multiplie en les déchirant. » (pp.49-50)

Nous aurons d'abord à remarquer que les verbes « dessiner », « griffonner », « dire » sont tous des verbes qui peuvent renvoyer à l'écriture, mais le verbe « raconter » renvoie précisément à l'écriture romanesque. De plus, cette image du pont brisé en petits morceaux est semblable à la lettre qu'écrivait Saïd mais qu'il multiplie en la déchirant.

La deuxième métaphore diégétique du texte est présente dans *L'élève et la leçon*. Dans l'analyse du dédoublement auctorial, nous avons montré que le choix du métier de médecin n'était pas anodin et qu'Idir est aussi un substitut de l'auteur, déjà l'art et la technique dont parlait Dällenbach sont les deux présents dans ce roman pour servir de figures à l'écriture.

La chirurgie serait donc une mise en abyme de l'écriture, puisque selon Dällenbach on peut établir le lien entre le texte comme « *un être vivant dont on peut à loisir répertorier ou imaginer les organes* »¹ et l'être vivant proprement dit, à qui la médecine serait en service.

Dans *L'élève et la leçon*, la métaphore filée métatextuelle est assez transparente, la comparaison entre la littérature et la médecine est incessamment faite, au point de ne laisser au lecteur aucun doute qu'il s'agit d'un dédoublement de l'écriture, et que la science et la technique ne sont que des prétextes. Les passages qui illustrent cette symbolisation sont nombreux et assez longs, nous ne citerons que les plus importants, contentons nous maintenant de ces extraits dans lesquels un rapport de similitude est établi entre la science et la littérature mais aussi entre la construction et la littérature, la mise en abyme est alors textuelle et intratextuelle :

« *Et pourtant, la médecine, qu'est ce donc sinon de la littérature en action ?* » (p.96)

¹ DÄLLENBACH, *op.cit*, p.126

« *Je suis un médecin, je crois en la **science**, à la **technique**. Mais la science, la technique me sont indifférentes, si elles n'ont une âme, je dis bien une âme et non pas une conscience. [...]*

*Des monstres ont mis au point des recettes parfaites de **destruction**.*

J'ai besoin d'un téléphone, d'une radioscopie, d'un cautérisateur, d'un bistouri électrique. Je salue le progrès sans lui mettre de majuscules. Je crois d'abord au miracle !

*En fin de compte ce n'est jamais **l'inventeur**, l'architecte, le peintre, **l'ingénieur** qui devraient signer leurs **œuvres**.*

*Ils ont été, ils n'ont été que la main de **Dieu**.* » (pp.77-78)

Dans ce dernier passage très signifiant, de nombreux éléments retiennent notre attention, scrutons le de plus près :

D'abord nous remarquons ces « *recettes parfaites de destruction* », qui renvoient à la destruction du pont de Saïd dans *La Dernière Impression*. Aussi, les termes « architecte » et « ingénieur » renvoient à Saïd, ces termes sont associés à « l'inventeur » et à « l'œuvre », ce qui renvoie aussi à l'écrivain et au texte et constitue donc une mise en abyme auctoriale et textuelle.

La réflexion textuelle se complexifie de plus en plus puisque un autre rapport d'analogie peut s'établir entre « l'inventeur » et « Dieu ». Cette réflexion mérite d'être étudiée avec minutie et beaucoup de rigueur afin de pouvoir saisir les différentes mutations de sens que subit la notion à travers les quatre romans.

Un autre passage peut illustrer cette métaphore diégétique :

« J'ai toujours eu beaucoup d'admiration pour la médecine générale. Pour sa patience, pour son obstination, pour sa perspicacité. Elle ruse, elle triche, mais dignement, avec le mal. Elle est diplomate. Elle agit sans intervenir. En apparence du moins. Elle semble composer, accepter. Elle répugne à la brutalité. Elle utilise sa clairvoyance. Ce n'est qu'à la fin de son entêtement,

de son optimisme artisanal qu'elle se résout à faire appel au bistouri, au choc. Sa vocation salutaire est de s'adapter. » (p.133)

L'emploi de certains termes comme : ruse- triche- composer- accepter ou « agit sans intervenir » peut nous renvoyer à l'écriture. Tout en faisant une comparaison entre la médecine et la chirurgie, Idir fait allusion à la littérature comme source de beauté et de plaisir par rapport à la littérature engagée et militante dont le choc et l'absurde sont des voies inévitables.

Partant de ces constatations, nous pouvons avancer que la construction du pont et les opérations du docteur Idir deviennent la métaphore emblématique de l'écriture et que *Je t'offrirai une gazelle* et *Le Quai aux Fleurs ne répond plus* n'ont pas eu besoin de symboliser métaphoriquement l'acte scriptural, puisqu'ils mettent en scène deux personnages en train d'écrire, ceci ne les empêche pas d'établir un rapport intratextuel pour mettre à nu la réflexion du code qui existe dans d'autres textes de l'auteur, comme le montre cet extrait du quatrième roman de Malek Haddad où l'allusion est faite à la science en général et la chirurgie en particulier et leur rapport avec la littérature :

« Khaled Ben Tobal redoutant la guerre comme un chirurgien véritable répugne aux interventions extrêmes. [...] »

« La littérature, science exacte par excellence, se vérifiait dans son épuration, dans son dépouillement. » (Le Quai aux Fleurs ne répond plus, p.56)

2- Le « Bon Dieu » ou le « Dieu-écrivain » ?

Nous avons remarqué une forte récurrence du recours à la divinité surtout sous son aspect créateur ; dans ce sens « Dieu » dans le texte de Malek Haddad peut renvoyer à l'image de l'écrivain, « l'inventeur » qui crée des êtres de papier, leur assigne un nom, une vie, un destin et enfin une mort. En

fait, ceci n'est nullement une hypothèse puisque nous lisons dans *L'élève et la leçon*, juste après le passage cité de la page 78 cette déclaration d'Idir :

« *Je comprends maintenant les mots du docteur Coste :*

- *Le bon Dieu, docteur Idir, le bon Dieu, c'est aussi un peu moi... »*
(p.78)

Le rapprochement entre l'écrivain et « Dieu » est fortement présent dans les quatre romans, nous ne prétendons pas dire que « Dieu » n'est évoqué que pour symboliser l'écrivain, nous connaissons la foi religieuse de Malek Haddad, « Dieu » est parmi les thèmes majeurs de l'auteur. Les réflexions sur l'Islam et le Christianisme sont nombreuses, mais ce qui nous intéresse directement dans cette recherche du double, est cette préfiguration de l'écrivain à travers la création divine. Nous nous bornons donc à ne relever que les passages qui élucident notre pensée.

Dans un article sur *La question de Dieu dans la littérature française du XXe siècle*¹, Jean-Louis Benoit montre que dès la fin du XIXe avec le rationalisme scientifique, le scientisme, le positivisme, le marxisme et la laïcité en 1905 de la société française, Dieu commence à être réfuté et la science et l'homme sont désormais capables de comprendre les faits et le monde récusant toute forme d'irrationnel et de surnaturel. La littérature aussi est affectée par cette indifférence et hostilité envers Dieu. Dans ce monde où « *Dieu est mort* » selon Nietzsche et « *le Ciel est mort* », selon l'expression de Mallarmé, il reste un énorme vide dans lequel l'homme laisse libre cours à la parole et à la poésie comme le dit Flaubert : « *Il n'y a pour moi dans le monde que les beaux vers, les phrases bien tournées, harmonieuses chantantes, les beaux couchers de soleil, les clairs de lune, les tableaux colorés, les marbres*

¹ BENOIT, Jean-Louis, *La question de Dieu dans la littérature française du XXe siècle. Revue roumaine d'études francophones*, 2012, pp.56-72. Consulté le 23-02-2015.

antiques et les têtes accentuées. Au-delà, rien ». ¹ La révolte contre tout type de conventions littéraires, morales ou religieuses qu'elles soient, devient le principe de la littérature du XXe siècle, inspirée par Nietzsche et Freud, qui tend vers la libération de l'être des contraintes et des exigences morales et esthétiques, nous pouvons alors parler de Sartre, de Camus, de Beckett, d'André Breton, de Paul Eluard...

« A Deux visages de l'athéisme : l'absurde et le surréalisme. Un mot résume une grande partie de la pensée, de l'art et de la littérature du XXe siècle : l'absurde. Bouleversé par les deux guerres mondiales, écrasé par la terrible réalité historique du Mal, l'homme remet en cause l'existence d'un Dieu bon et tout puissant » ²

Nous ne pouvons ne pas penser ici au surréalisme qui a inspiré Malek Haddad et a influencé ses écrits poétiques, mais chez cet écrivain, la puissance de Dieu n'est pas mise en cause, mais elle est souvent évoquée par rapport à l'homme, à son destin, à l'injustice du monde, à l'horreur de la guerre, l'absurde y occupe aussi une grande place. Mais comme nous l'avons souligné, l'objectif de cette étude se borne à dévoiler la symbolique de Dieu comme double réflexion : énonciative de l'écrivain et textuelle de la création littéraire, ce qui nous amènera à comprendre profondément la récurrence de cette notion et son rapport avec l'écriture spéculaire de l'auteur.

Dans *La Dernière Impression*, une longue réflexion est faite sur l'Histoire, sur l'engagement, sur l'amour et sur Dieu. Le narrateur s'interroge sur le substitut de Dieu sur terre, l'homme serait responsable de son destin ?

- « *Qui était maître après ou avant Dieu à bord ? Etait-ce le capitaine derrière sa lorgnette ? Non ! Qui décidait de son destin ? Qui avait décidé de penser juste ? Qui avait décidé de croire une fois pour toutes que le malheur c'était de ne rien faire ? Après,*

¹ FLAUBERT, (Lettre à Louise Colet, 7/8/1846).

² BENOIT, *ibid.*

avant Dieu, qui était le maître pour les hommes et par les hommes, sinon celui qui s'embarque un soir sur un petit rafirot, bien décidé à mener son destin à bon port, bien décidé à faire quelque chose ? » (p.126)

- « **Dieu** aurait-il oublié les hommes ? Les hommes auraient-ils oublié **Dieu** ? Comment s'y retrouver ? » (p.151)

Les réflexions sur le « Dieu-humain » se poursuivent, un « Dieu qui parle au cœur, un Dieu de poète, préfiguration de l'homme »¹ :

*« Car c'est **Dieu** qu'on retrouve quand on s'est égaré, non pas le **Dieu** mystique des nuages devenus coulisses de palais de justice, mais le **Dieu** débonnaire proche des hommes dans son infinie sollicitude et dans sa grande simplicité. Un **Dieu** incognito, un **Dieu** sans galons. Un **Dieu** couleur des hommes. Un **Dieu** des vérités qui ne se trouvent pas forcément et seulement dans le ciel. Un **Dieu** l'ami des hommes, un **Dieu** qui aime les grillons, les figues et les plages, un **Dieu** bien moins de ferveur que de fraternité. Un **Dieu** que l'on peut rencontrer ailleurs qu'en ses chapelles, un **Dieu** qui ne répugne pas à marcher dans la rue.[...] **Dieu** n'est plus fait pour dédicacer la Bible ou le Coran. **Dieu** c'est l'homme de demain et l'homme c'est le Bon **Dieu** de bientôt. » (pp.132-133)*

Nous aurons d'abord à souligner le nombre important des occurrences du terme « Dieu » dans les passages cités. Aussi dans la première citation (p.126), nous avons souligné une répétition phrastique identique au début et à la fin du passage, elle se rapporte à une antépiphore très proche de l'épanadiplose², une figure qui « a lieu entre le début et la fin d'un ensemble qui peut être un simple groupe syntaxique, une phrase, une strophe, ou un énoncé entier (un

¹ ALI- KHODJA, *op.cit.*, p.299.

² « En principe cette figure implique que l'on commence une proposition par le mot qui termine la précédente sur le modèle (-A. A —) », POUGEOISE, Michel, *Le dictionnaire de rhétorique*, Armand Colin, 2001, p. 34.

poème, par exemple) ». ¹ Cette figure de style est très fréquente en poésie ; ce qui explique l'utilisation massive de ce genre de procédés est sûrement l'écriture poétique des romans de l'auteur. De plus l'anaphore présente dans la citation de la page 133 (15 occurrences uniquement dans ce passage), qui consiste à commencer des vers ou des phrases par le même mot ou le même syntagme, sert à rythmer les phrases tout en créant une musicalité qui confère au texte une structure poétique.

Ceci dit cette architecture du ressassement crée un parallélisme et une symétrie, conférant à l'énoncé une forme circulaire, elle cherche d'après *Le dictionnaire de rhétorique* « à donner l'impression d'un retour régulier et inéluctable, comme une sorte de refrain, de ritournelle » ², elle devient alors le meilleur reflet de l'écriture de la récurrence. « Dieu » dans ces passages devient le centre de réflexion, il est un miroir qui permet le regard sur l'Autre, qui permet l'union des hommes, ce « Dieu-humain » est une parfaite illustration de l'écriture allégorique de Malek Haddad, une écriture subversive qui choque et qui sublime, les mots signifient toujours autre chose que ce que le lecteur attend habituellement.

Nous retrouvons aussi dans *Je t'offrirai une gazelle* quelques passages qui illustrent cette image de « Dieu préfiguration de l'homme » :

-« *Les toits de Paris se glissaient sous les draps, des draps rapiécés et malpropres. C'était sale là-haut, c'était sale. Une mer de crasse grisaille. Il est impossible que le **bon Dieu** loge là-dedans, se disait l'auteur.* » (p.47)

- « *Il (Ali) sera toujours content. **C'est un ami de Dieu. Dieu ne lui a pas donné la maison et l'eau claire, la charrue utile et souple. Dieu ne lui a pas donné les livres qui se lisent au coin des veillées douces. Mais **Dieu** lui a donné ce rire gigantesque, ce rire***

¹ DUPRIEZ, Bernard, *Gradus, les procédés littéraires*, UGE, Paris, 1984, p.28.

² POUGEOISE, *op.cit*, p. 42.

incassable qu'il lance sur le sable comme un mot de passe, comme une carte de visite. Sur ce visage émacié, tordu, creusé, ravagé comme le Grand Erg Oriental, Dieu a posé le sourire. Ali est un ami de Dieu. Ce sourire est une gazelle. » (p.52)

Dans ce dernier passage, nous sommes particulièrement attirée par deux choses :

D'abord l'architecture ressassante que nous avons évoquée plus haut revient dans ce roman, avec bel ou prou les mêmes caractéristiques : l'antépiphore, l'anaphore et la répétition synonymique :

L'antépiphore : La citation commence et se termine par une répétition littérale entre « C'est un ami de Dieu/ Ali est un ami de Dieu ». L'anaphore entre « dieu ne lui a pas donné la maison/ Dieu ne lui a pas donné le livre » et une répétition synonymique entre « Ali est content/ Dieu lui a donné ce rire gigantesque/ Dieu a posé le sourire /Ce sourire est une gazelle », selon Madeleine Frédéric :

« La répétition sémantique recourt essentiellement à la reprise d'un noyau sémico-connotatif– soit totale (répétition synonymique), soit partielle (répétition fondée sur la superposition de sens) (...). [La répétition synonymique] consiste dans la présence, au sein du discours, de deux ou plusieurs unités lexicales en relation de synonymie. Deux ou plusieurs unités lexicales sont dites en relation de synonymie si elles sont senties comme équivalentes pour le locuteur, tantôt en toute situation (synonymie linguistique), tantôt dans une situation ou un contexte donnés (synonymie situationnelle). »¹

Ces répétitions-variations transgressent la succession d'événements et introduisent des pauses dans la narration, c'est la principale caractéristique de

¹ FREDERIC, Madeleine, *La répétition. Etude rhétorique et linguistique*, Niemeyer, Tubingen, 1984, p. 188.

la narration circulaire dans les récits non-linéaires à focalisation multiple, elles constituent donc une récurrence dans l'œuvre de Malek Haddad.

Mais nous avons aussi remarqué que Dieu est associé dans ce passage à la littérature, ceci est visible quand le narrateur évoque les livres et la lecture (l'expression soulignée), c'est donc aussi une mise en abyme textuelle.

Dans *L'élève et la leçon*, outre le passage très signifiant que nous avons cité au début de cette analyse, nous retrouvons encore l'image du docteur Coste associée à celle de Dieu :

« Je vois monter le docteur Coste. Il se lavera les mains avant de s'asseoir à la droite du bon Dieu. » (p.68)

Dans le passage suivant extrait de *Le Quai aux Fleurs ne répond plus*, une anaphore est aussi présente, Dieu est décrit avec hostilité et ironie, il est responsable de l'injustice et de toute sorte d'humiliation et de souffrance :

- « Et Dieu dans son manque apparent d'équité et de pédagogie, laisse les hommes seuls, les abandonne à leur humanisme qui n'est pas de l'humanité. Et Dieu permet aux hommes d'employer de grands mots. » (p.29).

La conception de Dieu chez Malek Haddad est fort changeante, même si la notion se répète à maintes reprises, elle subit plusieurs variations. Dieu est tantôt l'ami des hommes, tantôt il devient l'homme combattant pour le Bien et contre le Mal, tantôt c'est un Bon Dieu, tantôt c'est un Dieu injuste, incapable de bien gérer le monde et les hommes. La répétition si elle a comme fonction principale d'éclairer un propos, elle est subversive chez Malek Haddad, elle structure le sens et ne dit jamais la même chose comme l'affirme G. Genette, dans un article intitulé « L'autre du même » :

« On peut, sans trop risquer l'absurde, poser en principe que toute répétition est déjà variation : variation si l'on veut au degré zéro-un degré qui, on le sait, n'est jamais nul. On ne peut varier sans répéter, ni répéter sans varier. »¹

De tous les passages qui évoquent Dieu sous son aspect « humain », nous avons gardé deux importantes illustrations, qui constituent des métaphores diégétiques incontestables de l'écrivain : la première se trouve dans *Le Quai aux Fleurs ne répond plus*, le rapprochement entre l'écrivain et Dieu est flagrant :

« Il sait qu'on meurt plus ou moins, qu'on vit plus ou moins. Et c'est pourquoi il écrit. Il se venge et parfois il sourit. Et quand il sourit, il n'y a plus d'exil, il n'y a plus d'imbéciles. **Dieu** alors s'inscrit et s'annonce, croix ou croissant, **Dieu** son seul ami ; quand il écrit, **Khaled Ben Tobal est un enfant du Bon Dieu.** » (p.35)

La deuxième, plus importante encore se trouve dans *La Dernière Impression* :

« Quand le bon Dieu s'en mêle... C'est un sacré **metteur en scène**, le bon Dieu. Délaisant ses devoirs de justice, quand il devient **romancier** on a alors l'impression qu'il fait de **nous** ce qui lui plait. » (p.129)

De cette dernière illustration, notre hypothèse est enfin confirmée, si la notion de Dieu subit de nombreuses variations, c'est donc qu'elle ne renvoie pas à une réalité, il ne s'agit pas du Dieu proprement dit, mais d'une figure textuelle, d'une allégorie de l'écrivain et de l'écriture. Dieu est ce romancier qui crée, qui invente et qui fait de ses créatures ce qu'il veut, mais qui est « nous » dans ce passage ?²

¹ GENETTE, Gérard, *Figures IV*, Seuil, Paris, 1999, p. 101-107.

² Nous répondrons à cette question dans l'analyse des leurres de la fiction.

Le roman de Malek Haddad, s'éloigne ici du « réalisme objectif »¹, vu que les perceptions des narrateurs et des personnages vis-à-vis de Dieu sont toujours des versions divergentes, le lecteur n'arrive pas à établir une réalité constante à partir de ces perspectives multiples, ce qui l'amène à « *se départir de sa passivité coutumière* »² à chercher la vision du monde de l'auteur et essayer plutôt d'envisager un sens possible à partir du puzzle textuel.

En plus des métaphores emblématiques, il existe d'autres procédés textuels qui provoquent une réflexion sur l'écriture, selon Lepaludier :

*« Une image ou un objet (encre, livre, miroir) peuvent symboliser l'écriture, la lecture, l'esthétique, ou un autre aspect de la communication littéraire. »*³

L'œuvre romanesque de Malek Haddad abonde de ce genre de procédés métatextuels. La « main » est un motif très récurrent dans les quatre romans, on retrouve également le livre, le miroir, l'encre, le bureau... bref tout ce qui se rapporte à l'activité scripturale. Dans ce qui suit, nous nous contentons de citer les images les plus importantes qui se rapportent à la mise en abyme textuelle.

3- La main :

Parmi les motifs qui reviennent obsessionnellement dans l'œuvre de Malek Haddad et qui reflètent l'écriture, nous retrouvons la « main » et les « doigts ». Jamel Ali-Khodja, neveu de l'auteur, l'avait interrogé sur la signification réelle de la main :

« En mars 1978, je demandais à Malek Haddad ce que représentait pour lui la main. Épuisé par d'atroces douleurs, il put

¹ Nous verrons plus loin la réflexion de Dällenbach sur ce réalisme objectif dans une comparaison entre le miroir de Gide et de Stendhal.

² DÄLLENBACH, *op.cit*, p.46.

³ LEPALUDIER, *op.cit*, pp.25-38.

me dire très péniblement, d'une voix caverneuse: "Avec elle, je touche un instant d'immortalité et de vérité. Je le touche du doigt quand tu me regardes, malgré l'anesthésie. La main n'est pas faite pour prendre, elle n'est pas faite pour se tendre. Le poing n'est pas fait pour se brandir. Avec la main on devient Michel Ange. Avec la main on devient Debussy. Avec la main on devient pianiste, chirurgien, cordonnier ou pilote de Boeing. La main n'est pas faite pour prendre, pour se tendre, pour gifler, pour brandir. Elle est faite pour le désarroi de l'homme qui gesticule, désorienté. Elle est faite pour caresser un sein, un ventre rond. Elle est faite pour caresser des projets. Les mains sont faites pour se joindre. Les mains sont faites pour prier. Les mains sont faites pour une poignée de main. »¹

La main pour l'auteur a donc une signification profonde, elle est à lier à la vocation de l'écrivain, au plaisir d'écrire, à la nécessité d'aller au-delà du réel, au-delà de l'espace et du temps, elle est à lier à l'infini, au magique et au fabuleux. La main qui écrit est présente dans l'œuvre romanesque et poétique comme dans ce poème extrait du recueil *Le malheur en danger* :

*« Quand j'ai connu mon cœur
C'était petit chinois
Le soleil riait jaune
Lorsque ta main faisait des mots. »²*

Dans *La Dernière Impression* :

- « Saïd passa une **main** nerveuse dans ses cheveux éternellement dépeignés. Les explications le lassaient » (p.27)
- « un pont que le paysage alentour rendait minuscule et fragile comme une poignée de **mains** entre deux colosses aux visages hostiles : les rives. » (p.20)

¹ ALI- KHODJA, *op.cit*, p.267, n.1.

² HADDAD, *Le malheur en danger*, *op.cit*, p.59.

- « *De toujours on a refusé la **main** aux **légendes** qui sont fausses* » (p.144)

- « *Il n'osa avouer, parce que Lucia promenait sa **main** sur ses cheveux, sa **main**, mouette fraîche, sur la vague en colère.* » (p.29)

- « *Ma' Messaouda lui prit pourtant la **main**, de sa **main** longue et pale sur laquelle les veines couraient comme des algues. A nouveau elle s'assoupit.*

*Et que pensait Simone, la jeune Parisienne ? Et que lui disait cette **main** dans laquelle un sang qui s'en allait la refusait pourtant.* » (p.34).

Dans l'exemple suivant, les doigts de Ma' Messaouda qui tenait une tasse de thé ressemblent aux doigts de l'écrivain tenant un stylo, il est intéressant aussi de souligner que le « liquide » peut renvoyer à l'encre, la couverture peut aussi donner l'image de la couverture du livre, enfin l'emploi de l'adjectif « bavard » peut symboliser l'expression, le langage du texte :

- « *Des **doigts** malades, le récipient s'échappa et le liquide ruissela sur la couverture rayée aux couleurs bavardes.* » (p.35)

Nous retrouvons le sens figuré de la main et des doigts dans d'autres passages du roman :

-« *tandis que Saïd s'en allait vers chez lui, s'en allait chez lui-même, il y avait dix **doigts** qui se regroupaient dans ses deux **mains**, un **doigt** pour chaque étoile et pour chaque Algérien.* » (p.136).

- « *Le portrait de Benbadis (...), un beau et grand portrait avec les **doigts intelligents** du cheikh sous un menton fin et lointain.* » (p.156)

Enfin, *La Dernière Impression* nous offre une dernière illustration dans laquelle est dévoilée la capacité de la main à inventer et donc à écrire, mais cette main est surtout la main qui a inventé Lucia, ce clin d'œil est donc une allusion à l'auteur :

« Pourtant il **inventait** Lucia un peu partout, avec ses **mains** qui tapotaient le bastingage, avec ses genoux qui tremblaient imperceptiblement. » (p.124)

Dans *L'élève et la leçon* la main du docteur Coste renvient successivement dans les pages 23-24-25-27 :

- « Je vois les **mains** du docteur Coste. Elles pendent, s'abandonnent. Elles ressemblent à des gants de caoutchouc. Leur pâleur cireuse fait penser à du talc mouillé. » (p.23)
- « Je me souviens surtout des **mains** du docteur Coste, un chirurgien de mes amis » (p.24)
- « Maintenant le docteur Coste a rejeté sa **main**, cette **main** qui sans le bon Dieu n'était rien, cette **main** qui faisait des opérations. **Qui faisait des miracles.** » (p.25)
- « ...Que fais-tu maintenant, Docteur Coste ? Dieu commence-t-il à t'emmerder ? Que pense-t-il de tes **mains**, ce grand Patron ? » (p.27)

La main d'Idir, lui aussi un chirurgien, est présente dans les passages suivants :

- « Pourtant, dans ses cheveux, ma **main** serait émue. » (p.20)
- « Elle se leva. Elle me prit la **main**. J'eus l'impression que sa **main** tremblait. » (p.123).
- « Seul, je suis tout seul. Fadila a raison, je reste les **mains** vides. » (p.124)
- « Je reste les **mains** vides. Mais ces **mains** ne se réjouissent pas, n'applaudissent pas le chef-d'œuvre manqué. Ma bonne volonté n'est pas à la mesure de mes moyens. » (p.126)
- « Mes **mains** sont à l'aise en tenant un bistouri. Mais un **stylo** les encombre. J'aurai rêvé de rêver sans avoir besoin d'un bistouri ou d'un **stylo** » (pp.39-40)

Dans cette dernière illustration, plus intéressante paraît-elle, la comparaison faite entre le bistouri et le stylo s'ajoute à celle faite entre le chirurgien et l'écrivain. Dans *Le Quai aux Fleurs ne répond plus* et *Je t'offrirai une gazelle*, la main est aussi une récurrence, mais elle ne constitue pas une métaphore diégétique de l'écriture puisqu'il s'agit d'un personnage-écrivain et que sa présence dans ces deux textes serait évidente et justifiée, mais nous relevons malgré cela les exemples suivants pour illustrer cette volonté de Malek Haddad, d'insister sur l'image de la main qui écrit et qui fait des miracles, comme pour renforcer le caractère réflexif de cette métaphore.

Dans *Je t'offrirai une gazelle*, la main représente non seulement l'acte scriptural, mais aussi le lien entre Gisèle et *l'auteur*, un autre pont entre l'Algérie et la France, cette main d'arabe n'écrit qu'en français :

- « Gisèle avait mis sa **main** sur la **main** de l'auteur. C'était la palmeraie. » (p.89)

- « - un soir, souvenez-vous-en, j'ai mis ma **main** sur votre **main** et vous l'aviez laissée, vous l'aviez permis, pourquoi ?

La réponse fut terriblement construite :

- *Parce que je ne refuse jamais une poignée de **main**.*

Chez Gisèle les idées sont toutes pantelantes. Elle entend :

- *Il ne faut jamais croire ce que disent les **mains**.*

- *Je croyais que la vôtre avait écrit...*

L'auteur coupe, il est cinglant :

- *vous savez bien que ce n'est pas avec une **main** qu'on écrit. »* (pp.104-105)

- « *Alors l'auteur veut parler de son livre. Ses yeux se redressent, ses **doigts bavardent**. C'est un poète, c'est un capitaine lorsqu'il parle de son livre. Il est aussi sérieux qu'un cordonnier* » (p. 35)

Dans *Le Quai aux Fleurs ne répond plus*, la « main » semble avoir les mêmes fonctions, symboliser l'acte scriptural et tisser les liens avec l'Autre :

- « *Khaled lui prit la **main** pour descendre l'escalier. Pour réchauffer cette **main**, comme pour lui dire : « Pardonnez-moi et merci » (p.100)*

- « *Permettez-moi d'embrasser votre **main qui écrit**... » (p.18)*

- « *Monique venait d'embrasser la **main droite de Khaled**. Elle avait de la suite dans les idées.*

- *Je vous avais averti que j'embrasserai un jour cette **main qui écrit**...*

- *Et qui, pour l'instant, conduit, ronchonna Khaled qui se reprocha aussitôt l'attendrissement qui le gagnait. (...)*

- « ***Conduire et écrire**, c'est la même chose, non ?*

- *A condition de ne pas déraper, Monique Guedj. » (p.22).*

De cette dernière illustration, nous pouvons constater la volonté de Malek Haddad de dénuder cette réflexivité, l'écriture est partout mise en abyme par ce genre de procédés métatextuels, le dédoublement de l'écriture s'incarne sournoisement dans tout le texte et demande du lecteur beaucoup d'attention et de travail pour pouvoir le repérer, à cet effet nous citerons encore un exemple d'une mise en abyme textuelle et intratextuelle, que nous trouvons dans *Le Quai aux Fleurs ne répond plus* et qui pourrait très bien illustrer l'écriture de la récurrence autoréflexive de Malek Haddad :

« *Dites, monsieur, le compteur tourne.*

En effet, le compteur tournait, comme les destins, comme les idées de Khaled, comme les pages de ce roman que le monsieur d'hier aurait un jour à écrire. » (p.69).

Il est important de souligner ici, que ce pronom démonstratif revient toujours quand le narrateur veut établir une identité entre le roman du

personnage et le roman de Malek Haddad, nous avons analysé, dans le premier chapitre de notre deuxième partie, une scène similaire, qui introduit le doute à propos de la crédibilité du narrateur et du roman du protagoniste et qui laisse au lecteur la main pour jouer aux devinettes et déconstruire toute interprétation bien établie et essayer à nouveau d'entrevoir une nouvelle lecture.

D'autre part, Lepaludier avait déjà remarqué qu'un conducteur peut, par la métaphore filée métatextuelle, renvoyer à un auteur. Dans une analyse de la métaphore de l'écriture dans le roman *Waverley* de Walter Scott, Lepaludier envisage le conducteur comme un éventuel écrivain, le véhicule peut correspondre au roman, l'énergie motrice aux principes d'écritures (genre, style...), les passagers reflètent les lecteurs et l'environnement représente l'atmosphère, le confort et les plaisirs de lecture.

Nous pouvons nous demander alors si Moulay ne correspondrait-il pas à cette métaphore ? Nous avons déjà montré qu'il existe un certain dédoublement, une certaine analogie entre Moulay et Malek Haddad, rien ne nous empêchera donc de dire que l'action de conduire est une réflexion de l'écriture, le camion de Moulay correspond au texte qui véhicule l'histoire, la gazelle quant à elle, reflète la sémantique profonde de l'œuvre, et si Moulay meurt sans attraper sa gazelle, aucun lecteur de *Je t'offrirai une gazelle* n'est arrivé à comprendre le roman, alors *l'auteur* annule sa publication. Parfait parallélisme !

4- Le miroir :

Comme le « miroir » est le motif privilégié des auteurs de récits spéculaires, il ne fait pas défaut dans l'œuvre de Malek Haddad, mais il est surtout repérable dans *La Dernière Impression* et *L'élève et la leçon* :

- « *Soudain, Saïd croisa le regard de Saïd dans la **glace** que brisaient les bouteilles et les petits drapeaux. Et Saïd était au milieu des bouteilles de Cinzano, des bouteilles de Vielle Cure, de*

*Martini et de Pernod. Et tous les petits drapeaux étaient en colère. Et tous les petits drapeaux semblaient des paupières déçues qui pendaient tristement. Alors, dans la **glace brisée**, le visage de Lucia étonnement calme s'était dressé, comme un arbre, comme un arbre qui regarde et qui vous dit : « Je ne suis pas d'accord ». » (La D.I, p.120)*

*- « Je me soigne en soignant les autres. Voilà bien longtemps que je me résigne à tenir compte des autres. Je dis : Je me résigne. Et pourtant je les aime ces autres-là. Mais ils m'ennuient, comme m'ennuie mon propre visage dans un **miroir**, par mes automnes, en me rasant. » (L'élève et la leçon, p.48)*

Parmi les fonctions habituelles du miroir on retrouve la quête de l'identité et la représentation de soi, mais le miroir lui-même est un reflet du livre, lieu commun où le caché de l'auteur se révèle, où l'invisible devient visible. Selon le *Dictionnaire de Spiritualité*, la symbolique du miroir « est basée sur le principe d'analogie, qui cherche à passer du visible à l'invisible, du connu à l'inconnu : le miroir évoque la manifestation du transcendant dans l'immanent. »¹

Dällenbach s'arrête sur deux types de miroirs : celui de Stendhal dans *Le Rouge et le Noir* : « Un roman est un miroir qu'on promène le long d'un chemin »², et celui, parodique de Gide à propos du Journal d'Edouard dans *Les Faux-Monnayeurs* : « C'est le miroir qu'avec moi je promène. »³. Le miroir de Stendhal est surtout un reflet de la société et de la réalité, il s'agit bien évidemment de l'affaire Berthet (1827), première source d'inspiration de Stendhal pour la trame de son roman. C'est donc ce « réalisme objectif » que réfute Gide qui remplace le pronom de la neutralité par celui de la première

¹ *Dictionnaire de Spiritualité*, Paris, Beauchesne, 1983, col. p. 1295.

² STENDHAL, *Le Rouge et le Noir*, op.cit, exergue au chap. XIII de la première partie.

³ GIDE, op.cit, p.202.

personne. Le miroir de Gide et des nouveaux romanciers ne serait nullement un reflet fidèle de la société ni celui de la réalité, selon Dällenbach :

«[II] se borne à refléter « l'intérieur de la pièce où se joue la scène peinte ». Miroir-piège à l'égal de celui des peintres, il « renseigne » le récit en interceptant ce qui passe son champ de vision. [...] opérant un subtil retour en arrière, le « journal » réalise la jonction du passé et du présent. Mais ses services ne se limitent pas à « rattraper » ce qui est nécessaire à l'intelligence de l'intrigue ; en plein cours de l'action, il lui arrive de capter l'inconnu et surtout d'introduire dans le roman les réflexions esthétiques qui en éclairent le propos. »¹

Dans un petit bistrot à Aix-en-Provence, Saïd se regarde dans une glace qui lui reflète non seulement son image, mais aussi celle de Lucia, celles des bouteilles de bière et de petits drapeaux. La duplication du miroir n'est jamais donc une représentation fidèle de soi, elle oscille entre le « même » et « l'autre », entre l'identité et l'altérité. Si l'image de Lucia est une mise en abyme fictionnelle puisqu'elle va annoncer la mort de Saïd, sa propre image est une double mise en abyme énonciative, elle reflète le double du personnage qui est aussi la duplicité de Malek Haddad, ces deux images permettent de mouvoir entre un « ici » et un « ailleurs », entre l'Algérie et la France, entre Aix-en-Provence et Constantine, entre le passé, le présent et le futur, le miroir comme le livre est une passerelle, un pont, un train ou une gazelle.

De même pour Idir, le miroir lui réverbère une image relativement associée aux autres. La distance spatiale opérée par l'éloignement entre l'objet et son reflet entraîne déjà une différence, de plus, l'image inversée obtenue par le miroir n'est donc jamais identique, elle est à la fois similaire et variée

¹ DÄLLENBACH, *op.cit.*, pp.46-47.

comme le souligne Sabine Melchior-Bonnet dans son ouvrage *Histoire du miroir* :

« [...] la spécularité entraîne le regard dans un parcours indirect, qui procède par renvois et par analogies, et qui semble attester au sein du visible un « ailleurs » de l'invisible. »¹

Le miroir est aussi le symbole d'une union, d'une fusion au-delà du temps et de l'espace, c'est un mouvement vers l'ailleurs, vers l'être désiré. Par ce reflet, Idir arrive à se solidariser avec les autres, par le miroir Idir n'est plus renfermé dans son bureau, il dépasse sa solitude et retrouve le goût de la liberté, le miroir est souvent symbole d'une porte ouverte sur l'infini. Mais c'est surtout une métaphore de l'écriture spéculaire, une écriture qui revient sans cesse à sa structuration et à sa création. Dans *Ecoute et je t'appelle* de Malek Haddad, le miroir et la glace sont les deux présents pour symboliser la poésie militante :

« Par-dessus les chansons des buissons fracassés

Ecoutez-moi je parle

Avec la bouche des morts

Ecoutez-moi j'écris

Je suis votre miroir

Il est beau l'assassin

J'ai la laideur exacte

De cette vérité qui fait mal à dire

¹ MELCHIOR-BONNET, Sabine, *Histoire du miroir*, Pluriel, Hachette Littératures, 1994, p. 114.

*Au voleur chaque fois qu'un poète se noie
Dans le cœur de sa muse et dans le cœur des mots
Moi les mots que j'écris font des mathématiques
On a tué tant d'Algériens !
[...]
Au voleur chaque fois que pour faire un poème
On marivaude avec l'Histoire
On fait le beau avec des mots
On se regarde dans la glace. »¹*

5- Le livre et ses métaphores :

En plus des métaphores qui narrativisent l'acte d'écrire, Malek Haddad dans certaines descriptions méticuleuses, établit un lien de ressemblance entre les choses et les livres, dans l'exemple qui suit la « tombe » serait aussi le symbole du roman :

*« J'ai toujours été sensible à la petite herbe qui tremblote au pied des **tombes**, aux cyprès dessinés par une éternité qu'ils précisent et délimitent, aux **dédicaces** des vivants sur les pierres lourdes comme autant de **couvertures** pour ces **romans** dont les **auteurs** ne nous livrent que de sobres indications **biographiques**. »
(*L'élève et la leçon*, p.156)*

Aussi, par l'utilisation de certains verbes, le texte peut refléter sa propre composition et se dévoiler comme étant en processus d'écriture, les verbes raconter, observer, chanter, réciter, inventer, corriger ou faire, parsèment toute l'œuvre romanesque et réfléchissent le travail de l'écrivain, nous prenons cet exemple de *L'élève et la leçon* :

¹ HADDAD, *Ecoute et je t'appelle*, op.cit, p.31.

« Fadila me **raconte** une chanson d'amour. Il est question de mort, de chagrin, d'un livre d'Histoire qui devint un **roman policier** »
(p.46)

Dans *Je t'offrirai une gazelle*, nous retrouvons également le verbe raconter associé aux verbes « parler » et « plaider » :

« Du haut de ses idées, il **racontait**. En fin de compte, parler, c'est toujours **plaider**. » (p.58)

Dans *La Dernière Impression* :

« La flûte **racontait** une histoire d'Algérie, un air pur, empruntée à la brise qui a flâné sur les hauts-plateaux, qui a musardé le Hodna. Elle **disait** Lucia (...), elle **disait** le frère de Lucia(...) elle parlait des non-sens, des problèmes. » (p.126)

« Il y a toujours eu des mots qu'on n'ose **dire**, qu'on n'ose **écrire**. Une pudeur nous retient. Un scrupule ferme notre **bouche** et arrête notre **main**. » (p.93)

Dans un long passage, le verbe « faire » est réitéré à maintes reprises, ce qui pousse le lecteur à réfléchir profondément sur la signification réelle de ce verbe :

« **Faire**, c'est un verbe qu'il faut embrasser sur les deux joues, un verbe qu'il faudrait asseoir sur les socles des monuments à venir ? **Faire**...

Non pas mal faire, non pas faire à peu près, mais : bien faire, faire bien, faire du bien, faire beau, nom de Dieu. Faire beau ! Servir.[...] servir à quelque chose. Apporter dans le fleuve des petits affluents, vos petits affluents, enrichir le fleuve de vos idées, de votre sueur, et s'il le faut de votre sang, afin que lorsqu'un jour il arrivera à la mer, il mérite l'océan. » (p.127)

Bien que le narrateur veuille nous faire croire que c'est l'engagement de Saïd qui est l'objet de ces réflexions, par certains éléments comme « faire

beau » et « *enrichir le fleuve de vos idées* », nous sommes amenée à croire que c'est l'écriture qui est désignée ici, l'auteur met en relief l'importance et le rôle d'une belle écriture, une écriture poétique qui doit mériter son lecteur, le fleuve qui doit mériter l'océan, donne l'image du texte qui doit être digne de son public, ainsi la beauté et la poésie sont des alternatives non négligeables.

III- Les mises en abyme métatextuelles :

Comme Lepaludier, Dällenbach emprunte à Genette le concept de métatextualité pour proposer sa mise en abyme métatextuelle, qui serait la mise en abyme proprement dite du code.

Ce type de mise en abyme aurait pour caractéristique de révéler les principes de fonctionnement du récit ; les débats esthétiques, les finalités de l'auteur, l'art poétique et les différents commentaires sur l'écriture et la littérature peuvent illustrer cette dernière couche de réflexion.

Les réflexions métatextuelles sont aussi nombreuses, nous ne pouvons tous citer alors nous nous contenterons des plus significatives, qui nous amènent à saisir la spécificité de l'écriture de Malek Haddad.

1- Ecriture complexe, métaphorique et poétique :

Dans *La Dernière Impression*, dans la scène où Ma' Messaouda agonisait, le narrateur profite de l'occasion pour laisser échapper ses réflexions sur les mariages mixtes :

« Il y a dans tout mariage qui s'appelle hideusement mixte, quelque chose qui ressemble à un paradoxe ou à un non-sens. Ceux-là qui s'attendrissent devant cet internationalisme de facilité ne se doutent pas de toute l'hétérogénéité, le sublime parfois, mais le tragique toujours. » (p.34)

Bien que ce passage se rapporte bel et bien au couple Simone/ Idir mais aussi, comme nous avons pu le montrer, au couple Saïd/ Lucia et constitue donc une mise en abyme fictionnelle, il constitue aussi une mise en abyme métatextuelle puisqu' il se réfère à l'écriture de Malek Haddad, au conflit qui a marqué l'auteur déchiré entre le sublime du français et l'amour de la patrie, ce mariage donne l'image du texte de Malek Haddad, une fusion entre la langue française et la pensée arabe, ce qui donne aussi aux romans de l'auteur leur dimension tragique et poétique.

Un autre passage, toujours tiré de *La Dernière Impression*, peut illustrer l'écriture de Malek Haddad, une écriture où se mêlent l'ambigu, le mystérieux, l'énigmatique et le poétique, tout est poésie et musique dans l'œuvre de notre écrivain:

*« Zoulikha avait oublié ses anges et buvait son lait. Elle racontait entre deux gorgées **milles histoires compliquées, incohérentes, incompréhensibles**. Mais c'était de la musique. »* (p.96).

Dans ce passage, l'expression soulignée illustre donc la complexité de l'écriture de Malek Haddad, n'importe quel lecteur aurait d'abord remarqué que beaucoup de passages n'ont aucun rapport avec l'histoire, certains paraissent dissociés de la trame événementielle, il s'agit parfois des réflexions du narrateur ou d'une description incohérente et hors contexte des choses ou des espaces. Parfois il s'agit de passages purement poétiques ou de refrains de musique. N'importe quel lecteur pourrait aussi remarquer, et les exemples sont vraiment nombreux, que certains passages sont incompréhensibles et que l'on n'arrive pas à en établir une logique interne, mais à partir de maintes lectures très attentionnées, on peut découvrir que dans ces passages se tisse une réflexivité importante, puisqu'ils permettent d'établir un lien avec l'un ou l'autre des aspects du récit, autrement dit, si le lecteur n'arrive pas à établir un lien entre un énoncé donné et le reste de la fiction, il n'a qu'à le rapporter au mode d'énonciation ou au mode de production et de construction du texte, puis le confronter à d'autres énoncés similaires dans le même texte ou dans

d'autres textes de l'auteur, pour enfin pouvoir obtenir une logique ou au moins un sens possible de l'énoncé donné, qui peut toujours être mis en doute. Dans ce sens, le lecteur doit se méfier de la simplicité des éléments textuels et tend vers la recherche de métaphores, puisque l'écriture de Malek Haddad est essentiellement symbolique et la lecture entre les lignes est la seule possibilité, comme le montre les commentaires suivants sur la lecture du roman et qui constituent des réflexions métatextuelles qui fournissent au lecteur un « mode d'emploi », une sorte de « notice » du texte :

« *C'est en Algérie qu'on sait bien lire entre les lignes.* » (*La Dernière Impression*, p.139)

« *Le plus terrible, c'est que je te parle, Fadila, que je te répond. Ah ! si tu savais lire entre les lignes de mes silences, entre les lignes de mes rides, au manuscrit de mes cheveux.* » (*L'élève et la leçon*, p.82)

A cet égard et en rapport avec les exemples cités, nous retrouvons l'incohérent et le désordre que racontait Zoulikha dans un autre passage dans *Je t'offrirai une gazelle*, c'est le chat qui assure cette fonction :

« *Le vin rosé, c'est le voyage. L'auteur sourit à des chats qui tricotent un désordre.* » (p.37)

Les chats qui tricotent un désordre offrent l'image de Zoulikha qui racontait milles histoires incompréhensibles et donnent donc lieu à une mise en abyme métatextuelle. Mais ce qui nous a réellement poussé à retenir cet exemple c'est que l'image du chat revient plusieurs fois dans *La Dernière Impression*, ce qui signifie qu'il ne s'agit pas d'un animal mais d'un symbole. Malek Haddad a cette spécificité dans l'écriture, dès qu'il met la lumière sur un signe et le répète plusieurs fois, c'est qu'il demande à son lecteur de s'en arrêter pour découvrir ce qui se cache derrière ces clins d'œil ludiques, reprenons les passages où figure le chat-symbole :

- « *Et les cigognes glissent dans le ciel. Et l'enfant joue sur la terrasse. Et le chat contemple sa chimère.* » (p.147)

- « *Laissons chanter l'enfant et glisser les cigognes. Laissons rêver le chat. C'est un après-midi qui s'étire en guitare.* » (p.148)

- « *Laisse chanter Zoulikha et courir la fourmi, laisse glisser les cigognes dans le ciel retrouvé. Laisse le chat malin aux aguets des chimères.* » (p.150)

- « *Il n'y avait qu'une petite poupée de Zoulikha, un brin de fourmi, une cigogne et un chat pour ne point s'en être aperçu.* » (p.150)

- « *Non, plus maintenant. Ça pousse comme des arbres, les petits bonheurs. Alors la terrasse au carrelage clair. La mère au visage de résignation. Des mandarines, le chat, le figuier...* » (p.155)

Le chat peut aussi avoir une importante épaisseur symbolique, il est mystérieux et peut incarner volupté, beauté, sensualité ou agilité, il a tellement de vertus magiques que sa symbolique ne peut se fixer et qu'elle change d'une civilisation à une autre, d'un écrivain à un autre :

« Dans le bestiaire littéraire, le chat a toujours occupé une place privilégiée. Le chat, en effet, à la différence du chien, est le compagnon idéal de l'écrivain : par sa présence discrète, silencieuse, la sensualité de son contact, l'élégance raffinée de ses mouvements, la complexité de son caractère, il s'est logiquement taillé une place de lion dans le cœur de nombreux auteurs célèbres, de Baudelaire à Colette, en passant par Huysmans et Simenon. Comme le montrent Aziza, Olivier et Strick dans le Dictionnaire des Symboles et des Thèmes littéraires (Nathan, 1981) »¹

Le chat est donc le compagnon de l'écrivain, il incarne la sensualité et la beauté qu'on retrouve en poésie. Mais le chat chez Malek Haddad est surtout associé aux chimères et aux rêves, il peut illustrer cette caractéristique du récit qui n'est autre qu'un produit de l'imagination, une sorte de rêve diurne dans lequel le poète est aussi aux aguets de ses chimères, à la poursuite de ses rêves

¹ LABROUSSE, Nathalie, « Les chats dans les littératures de l'imaginaire (SF, fantasy, fantastique) », article dans l'encyclopédie *nooSFere*, juin 2000, p.1. Consulté le 04-05-2017.

qui se prolongent dans l'écriture. Comme Baudelaire, Malek Haddad consacre un de ses poèmes au chat qui perche :

*« Il suffirait que le chat perche
A Pékin sur **mon ombre**
Pour que la Chine que je cherche
Dans **mes dix doigts** fasse le nombre.*

*Mais Pékin c'est trop loin
La lune c'est trop haut
A l'abri de mon **âne**
Sur le cours Mirabeau
Je serai beau*

Comme un platane. »¹

Le chat dans ce poème est décrit comme une ombre du poète, on y regardant de plus près, on s'aperçoit qu'il se rapporte aussi aux doigts, ce qui fait penser à la main et à l'écriture comme nous les avons analysées plus haut. De plus, nous sommes frappée par un autre animal-symbole, il s'agit de l'âne. Dans l'étude de la mise en abyme fictionnelle, nous avons fait un rapprochement entre Khaled et l'âne. Cet âne, qu'on trouve aussi dans le poème qui précède celui du chat, n'est pas si bête, il aime les bonbons et il crie COCORICO², nous voyons que le roman de Malek Haddad, caractérisé par la poésie, recourt aussi aux symboles et aux images de bêtes mystérieuses et philosophiques pour trouver un alter ego, un substitut métaphorique de l'écrivain. Ce chat rêveur, ce chat qui tricote un désordre n'est donc autre que

¹ HADDAD, *Ecoute et je t'appelle*, op.cit, p.83.

² *Ibid.*, p.82.

cet écrivain penseur et songeur comme il est décrit dans *Le Quai aux Fleurs* ne répond plus :

« *C'est courant, ce phénomène, dans ma manière de réfléchir, dans mon travail. Je ne suis pas tout à fait un penseur, je suis un songeur...* » (p.117)

2- Ecriture spéculaire : verticalité, circularité et répétitivité :

Dans *Je t'offrirai une gazelle*, les réflexions métatextuelles sont de taille, citons les plus belles, les plus nettes ou les plus complexes qui répondent au mieux à la définition de Dällenbach :

« *Il avait une conception verticale des choses. Il avait tout appris sur un tableau mural dans son enfance. Il remarqua que, depuis l'invention des crayons à bille, l'absence d'encrier enlevait aux tables de travail leur vocation d'écriture. Le crayon à bille donne une sorte d'assurance incompatible avec la réflexion. Pour tracer un trait il n'exige pas de règle. L'auteur aimait le remplir au hasard d'une panne d'idées ou d'encre, au milieu d'une phrase.* » (p.12)

A partir de cet extrait, nous pouvons dégager deux mises en abyme textuelles. La première s'offre à nous facilement et ne demande pas beaucoup de réflexion : tous ces commentaires sur l'écriture, le stylo, les pannes d'idées, renvoient au travail de tout écrivain, ses habitudes, ses angoisses face au texte, les difficultés rencontrées lors de la rédaction. Cependant, ce qui retient notre attention est une autre réflexion, plus implicite et plus complexe, scrutons de plus près le début du passage : Que veut dire « *l'auteur avait une conception verticale* » ? Est-ce une façon de penser, une attitude de concevoir les choses ?

Florence Baliqne dans *La parole silencieuse de l'écriture*¹, un compte rendu sur *La Voix verticale*², essai foisonnant de Bruno Clément, arrive à montrer que la voix verticale est une voix complexe et plurielle « *exerçant un pouvoir de séduction qui pourrait être le signe du mouvement de pensée porté par la parole équivoque* »³, elle invite à faire « *le deuil de l'univoque* »⁴, et devient le terrain vierge de la polyphonie. Dans cet essai sur la figure de « *prosopopée* »⁵, Bruno Clément propose la voix verticale, comme voix étrangère et surhumaine⁶ :

*« Le présent essai choisit d'aborder cette équivocité essentielle à partir d'une figure, la prosopopée, qui, donnant voix aux absents, aux morts, aux êtres surnaturels, ou même inanimés, confère aux textes qu'elle informe un relief toujours édifiant. Usant de la prosopopée, les philosophes ou les théoriciens (Platon, Rousseau, Nietzsche, Freud, Foucault, Levinas), les poètes ou les romanciers (Beckett, Blanchot, Deguy, Sarraute) font entendre, surplombant le discours ordinaire et reçu, une voix étrangère et intempestive – une autre voix. Voix véridique et exigeante, voix morale, au zénith de la conscience. Voix verticale. »*⁷

Il en ressort de cette définition que la verticalité est toujours synonyme d'équivocité et de pluralité, cette manière de comprendre et de produire les choses se caractérise principalement par l'expression plurielle et le sens indéfini et inconnu, mystérieux et multiple, un sens à chercher, à découvrir dans le texte ; elle se distingue d'une conception horizontale et donc linéaire,

¹ BALIQUE, Florence, « La parole silencieuse de l'écriture », *Acta fabula*, vol. 15, n° 8, Notes de lecture, Octobre 2014, URL : <http://www.fabula.org/acta/document8886.php>. Consulté le 01-04-2016.

² CLEMENT, Bruno, *La Voix verticale*, Paris : Belin, coll. « L'extrême contemporain », 2012.

³ BALIQUE, Florence, *op.cit.*

⁴ CLEMENT, Bruno, *op.cit.*, p.296.

⁵ « *La prosopopée est une figure macrostructurale, elle consiste à faire parler les morts, les absents, les animaux, les inanimés ou les abstractions.* » selon Molinié Georges, *Dictionnaire de rhétorique*, *op.cit.*, p.280.

⁶ La prosopopée est présente chez Malek Haddad, on la retrouve par exemple dans *La Dernière Impression*, dans les paroles de Ma' Messaouda dans le rêve de Saïd ou dans celles de la cigogne qui affirme : « *Demain, il fera beau* » (p.169)

⁷ CLEMENT, Bruno, *ibid.*, p.11.

d'une conception bien élaborée, bien organisée, qui garantit une meilleure compréhension et facilite la saisie des données.

La conception verticale de *l'auteur* serait donc une sorte d'écriture verticale, soulignant qu'elle peut en quelque sorte correspondre à une lecture verticale et donc non-linéaire, une lecture avisée, dédoublée et multipliée elle aussi par les miroirs des récits spéculaires, comme le note Jean Ricardou à propos du lecteur du Nouveau Roman :

« S'il s'avise de revenir en amont, de risquer un œil en aval, ou relire un passage, le lecteur compose de lui-même un livre autre, dont certaines pages, précisément, sont dédoublées et insérées, selon sa volonté, en d'autres points du récit. »¹

Cet énoncé peut donc renvoyer au mode de la narration circulaire de Malek Haddad : par les différentes mises en abyme insérées, l'unité chronologique se décompose petit à petit. La narration linéaire est incessamment mise en cause, les micro-récits semés un peu partout interrompent la narration et dispersent l'ordre chronologique du roman comme le montre Eric Marty dans son étude sur Gide :

« Les jeux de miroirs, les reflets innombrables cassent l'unité du livre dans sa diégèse comme dans sa narration »²

La conception verticale de *l'auteur* serait donc une réflexion de l'écriture spéculaire, une écriture de la récurrence et du ressassement qui repose fondamentalement sur les procédés de dédoublement et de mise en abyme dans ce roman qui, justement, offre une mise en abyme unique dans son genre, semblable à celle de Gide, le fondateur de la notion, dans *Les Faux-Monnayeurs*.

¹ RICARDOU, Jean, *Problèmes du nouveau roman*, Seuil, 1967, p. 168.

² MARTY, Eric, *Les Faux-Monnayeurs, Roman, mise en abyme, répétitions* in *Revue des Lettres Modernes A. Gide 8*, Ed. Lettres Modernes Minard, 1987, p. 97.

Le lecteur est donc amené à abandonner une lecture linéaire, qui va du début jusqu'à la fin, chaque page est un miroir qui déstabilise ses lectures antérieures, qui le contrarie, qui met en cause tout ce qu'il a cru comprendre. Le lecteur pour pouvoir saisir les enjeux de l'écriture de Malek Haddad, doit collaborer et s'efforcer à interroger les signes et se plonger dans le jeu réflexif du langage qui devient un objet de connaissance comme le soutient Foucault :

« La littérature [...] n'a plus alors qu'à se recourber dans un perpétuel retour sur soi, comme si son discours ne pouvait avoir pour contenu que de dire sa propre forme: elle s'adresse à soi comme subjectivité écrivante, ou elle cherche à ressaisir, dans le mouvement qui la fait naître, l'essence de toute littérature; et ainsi tous ses fils convergent vers la pointe la plus fine-singulière, instantanée, et pourtant absolument universelle—, vers le simple acte d'écrire »¹

Les constatations de Foucault à propos du mode « moderne » du langage rejoignent la réflexion de Dällenbach. La modernité du texte littéraire tient de ce nouvel état du langage qui *« se replie sur soi, acquiert son épaisseur propre, déploie une histoire, des lois et une objectivité qui n'appartiennent qu'à lui »²*

Poursuivons notre exploration et avant de passer à une autre réflexion métatextuelle, nous pourrions rapprocher aussi la conception verticale de l'auteur d'une séquence de *La Dernière Impression*, où le combat de Saïd et des autres maquisards est décrit comme une véritable opération mathématique, même la forme du passage adopte une forme verticale analogue à une opération :

¹ FOUCAULT, *Les mots et les choses*, op.cit, p.313.

² *Ibid.*, p.309.

« Elle est là, l'opération. Elle est là, la soustraction. Elle est là, en chair et en os. Moins Rabah, moins Rachid, moins Brahim, moins Djamel...

MOINS L'ALGERIEN UNTEL [...]

MOINS SAID. ». (p. 169).

Nous avons aussi repéré dans *Le Quai aux Fleurs ne répond plus*, une mise en abyme semblable à celle que nous venons d'analyser dans *Je t'offrirai une gazelle*, l'acte scriptural est réfléchi d'une manière explicite, nous y trouvons presque toutes les étapes de rédaction, tous les éléments propres à l'écriture, mais nous remarquons surtout la répétition du terme « poésie » à la fin de la citation, ce qui s'explique à notre avis par le fait que Malek Haddad voudrait mettre la lumière sur son écriture poétique :

« Chaque **feuille** brulée rappelait la **chaise** qu'on avance sous la **table**, l'**encrier** qu'on repousse, l'**idée** qui se refuse et qui vient, un effet qui plaisante avec vous, un **stylo** qu'il faut remplir, une **phrase** qu'on rature, une **page** qu'on froisse, une **lassitude**, une **joie**, un **nom**, un **prénom**, le **tiroir** qu'on referme, les **manuscrits** qu'on classe, la nuit, le jour, la **poésie**, bon Dieu ! **La poésie...** »
(p.32)

Dans le chapitre XII de *Je t'offrirai une gazelle*, Gisèle demande à l'auteur de lui faire connaître ses ambitions et ses inspirations :

« - Parlez-moi de vous.

Il avait répondu :

- Je n'aime pas les meubles modernes !

Le ton s'était échauffé. L'auteur ne cherchait plus ses mots. Il découvrait ses phrases lui-même, le premier étonné de leur accent de sincérité.[...]

Elle nota immédiatement : « **Il parle comme il écrit** » (pp.58-60)

Cet extrait se présente aussi comme une mise en abyme métatextuelle, dans la mesure où il caractérise l'écriture de Malek Haddad, la sincérité de l'auteur vient de sa volonté d'exhiber les différents dédoublements que contient l'œuvre mais aussi de la nécessité de s'exposer tel qu'il veut se voir : écrivain, à travers la figure auctoriale, cette sincérité devient même le critère d'une œuvre originale, comme il le souligne dans *Le Quai aux Fleurs ne répond plus* :

« *Le seul critère d'une œuvre respectable est sa nécessaire sincérité. Quoi qu'il fasse pour donner le change, un romancier ne romance que sa vie* » (p.51)

Cette scène que nous avons déjà analysée comme une mise en abyme de l'auteur, est aussi une mise en abyme métatextuelle, la sincérité dont parle Malek Haddad n'est donc pas celle de raconter les choses telles qu'elles sont, de décrire le plus fidèlement possible un monde extérieur, mais plutôt de se raconter, de se retourner vers le romancier, vers l'écriture et donc vers le texte et le langage, ceci correspondrait indéniablement à cette littérature que décrit Foucault, une littérature qui se contente d'elle-même et qui devient l'objet de son étude, ce qui justifie aussi notre intérêt pour ces procédés de mises en abyme qui nous amènent à dire que l'écriture de la récurrence chez Malek Haddad est une écriture du ressassement¹ et donc une écriture autarcique et spéculaire.

Une autre réflexion métatextuelle se présente dans *Je t'offrirai une gazelle* :

¹ Le ressassement se définit comme une action de revenir sans cesse sur les mêmes idées, les mêmes choses, Derrida souligne que « *si on efface du ressassement le « trop », on efface le ressassement lui-même. Il y faut du pléonasme, un excès pléonastique.* », dans « *Le ressassement ou le droit à la littérature (Nœud, point-arriver à s'effacer* » in *Ecritures du ressassement*, Modernité 15, Cahiers publiés sous la direction d'Yve Vade et Dominique Rabate, Presses Universitaires de Bordeaux, 2001, p.314.

« *« Elle (Yaminata) mériterait cette gazelle dans la mesure où nous avons le droit d'espérer. Car en fin de compte, la plupart de nos espoirs sont des blasphèmes... »*

Il (l'auteur) avait l'air d'un juge ou d'un enfant. Les juges et les enfants ont le don des sentences. » (p.65)

Dans cette séquence assez simple paraît-elle, trois images peuvent illustrer le mode de fonctionnement du récit et constituent donc des réflexions énonciatives et métatextuelles. La première est celle de l'enfant ; de par son aptitude à imaginer des choses irréelles, de croire à la fiction et à l'imaginaire, l'enfant peut symboliser l'écrivain qui imagine et invente des histoires fictionnelles. La deuxième est celle du juge, son pouvoir et son autorité qui lui permettent de juger, d'apprécier ou de condamner est semblable au pouvoir du narrateur, qui lui seul peut décider du sort de ses personnages, il peut les condamner, comme il peut les apprécier, ses descriptions et ses impressions relèvent uniquement de sa perception des choses. Ces deux images peuvent donc constituer une réflexion auctoriale. Le troisième artifice est une mise en abyme métatextuelle, le don de la sentence renvoie à l'écriture de Malek Haddad, à son discours truffé de ce genre d'aphorismes ou de maximes qui expriment l'opinion de l'auteur sur la vie, la mort, la littérature, la guerre... Prenons uniquement l'exemple suivant :

« L'idiotie, c'est souvent le privilège exclusif des amours véritables. » (La Dernière Impression, p. 24)

D'autres mises en abyme métatextuelles réfléchissent le travail de l'écrivain et font que le texte se dévoile comme étant en processus d'écriture.

Dans *Le Quai aux Fleurs ne répond plus*, un journaliste dans un entretien avec Khaled Ben Tobal, lui pose quelques questions qui restent sans réponses, néanmoins cette rencontre n'est qu'un prétexte pour faire des commentaires sur les principes de fondement et de composition du texte :

« - *Comment doit-on comprendre le titre de votre dernier livre ?*

L'horloge n'est pas dans le coup. Elle radote comme une bonne vieille grand-mère qui ne sait plus se souvenir que de son bon vieux temps...

- *D'après vous, quelle place aura la langue française dans l'Algérie de demain ?*

Sur les glaces, les mouches jouent toujours à la marelle. La patronne a terminé pour aujourd'hui son feuilleton. Elle soupire en reposant sa poitrine et son journal sur le comptoir. On peut deviner à ce soupir que c'est une incomprise et qu'elle doit conserver en les épinglant les chapitres de son roman...

- *Existe-t-il des écrivains algériens de langue arabe ? [...]*

- *Pensez-vous que si vous aviez à choisir d'autres formes de lutte... ? [...]*

- *Les écrivains algériens ont-ils tous comme vous la hantise de ce que vous appelez « le drame du langage? » (pp.36-37)*

Au lieu de nous rapporter les réponses de Khaled, le narrateur s'amuse à décrire une horloge, des mouches, une patronne, un curé, des enfants ou Ourida se promenant à Constantine. De cette incohérence, le lecteur est amené à faire un double travail, non seulement il doit réfléchir aux réponses que le narrateur s'abstient de donner, comme pour fuir une réalité trop évidente, mais aussi aux questions que pose le journaliste. En fait ces questions de la langue française et de la place de la littérature algérienne d'expression française dans l'Algérie d'après l'Indépendance, sans nous attarder là-dessus, constituent les véritables préoccupations de Malek Haddad. Dans ses deux essais qui ont précédé ses recueils de poèmes, l'auteur discute les grandes questions de l'époque, à savoir le rôle de l'écrivain engagé ou non, son rapport avec la langue française, la question du lecteur, de la culture arabe, de l'Islam, de l'école algérienne et du système d'éducation...etc.

Cependant, et comme nous l'avons souligné à maintes reprises, ces éléments qui nous paraissent incohérents et sans intérêt sont le plus souvent porteurs d'enseignements et de réflexivité, il suffit d'y voir de plus près pour découvrir le mystère de l'écriture de Malek Haddad. Ainsi, l'horloge qui « *radote* » illustre cette manière de tenir des propos, des discours dénués de sens ou peu cohérents¹, de plus l'horloge inspire la répétition et la circularité du temps qui sont des caractéristiques fondamentales de l'écriture de la récurrence de l'auteur. Les mouches qui jouent à la marelle donnent l'image du texte, que nous avons qualifié de puzzle où le lecteur est fasciné par les multiples jeux qui donnent vertige et plaisir. La patronne qui a terminé son journal, est une image en abyme du lecteur face au texte de Malek Haddad, les expressions « *incomprise* », et « *conserver en les épinglant les chapitres de son roman* », réfléchissent parfaitement l'écriture et la lecture non seulement de cette séquence, mais aussi de tout le roman. En fait, en lisant ces commentaires, le lecteur n'arrive pas à saisir le sens de l'énoncé et établir un rapport logique entre les questions du journaliste et ces descriptions, alors il n'a que deux possibilités : soit il ignore le passage et l'abandonne, déçu de ne pas trouver les réponses qu'il cherchait, en se disant que tels éléments sont inopérants pour comprendre le récit, soit il épingle ce chapitre pour y revenir plus tard espérant pouvoir révéler ce qui se cache derrière ces incomprises, et c'est uniquement dans le cas second, où le lecteur peut être surpris de la profondeur sémantique de ces éléments, il peut alors avoir la chance et l'opportunité de découvrir que ces images se réfèrent à l'écriture de l'auteur, elles illustrent la réflexivité du texte qui revient sur lui-même et prend conscience de sa construction et de sa composition, plus que ça, le texte propose au lecteur un mode de lecture, comme une notice, qui va l'amener à ressaisir ce qui semblait inadéquat et incohérent, puisque le lecteur de Malek

¹ www.larousse.fr.

Haddad a toujours ce sentiment qu'il passe à côté de l'essentiel, que quelque chose d'important lui échappe, devant cette écriture déconcertante et allusive, la seule solution est de prendre chaque signe, selon Derrida, comme « *un signe qui ne serait soumis à aucune logique préalable jouerait à l'infini des systèmes de différences et de substitutions. Il n'aurait pas de lieu naturel, ne serait pas focalisé sur un sens, un signifié central, une origine fixe ou un point de présence rassurante.* »¹

A la page 66 du roman, on peut trouver une explication à cette façon d'agir devant le journaliste, le récit s'explique alors par son propre langage, si Khaled ne répond pas aux questions de son intervieweur, c'est justement pour surprendre le lecteur qui s'attendait à un dialogue harmonieux et homogène :

« *Il adoptait toujours ce ton quand il tournait autour des questions à poser pour mieux les éclairer, pour mieux les cerner, pour surprendre les réponses trop élaborées.* » (p.66)

Deux autres réflexions sont présentes dans *Le Quai aux Fleurs ne répond plus*, pour dévoiler les stratégies d'écriture de Malek Haddad :

La première est relative aux jeux de mots, aux jeux de dédoublements auxquels recourt l'auteur et que notre investigation s'est proposée de découvrir :

« *Contant des anecdotes, jonglant avec les mots qui lui prêtaient main-forte pour échapper aux regards.* » (pp.94-95).

Dans un poème intitulé *Les mots*, nous avons pu repérer une référence à ces jeux de mots et aux métaphores de l'écriture que déploie le texte pour s'auto-désigner et s'auto-réfléchir :

¹ DELAIN, Pierre « *Les mots de Jacques Derrida* », Ed : Guilgal, 2004-2017, Page créée le 5 avril 2008, consulté sur le site www.idixa.net, le 26-04-2017.

*« Jeu de mots jeu de main on cueillit la grenade
La Vallée se souvint du nom de Mokrani
Les mots mobilisés devenaient sérénade
Et rossignols d'amour en permission de nuit. »¹*

La deuxième est la plus importante de toutes les réflexions que nous avons repérées : l'éditeur Louis Laporte, en parlant du livre de Khaled, fait allusion au texte lui-même que nous sommes en train de lire, reprenons d'abord le passage, un peu long mais très important, dont il est question :

« J'ai aimé votre livre. Je ne vous dirai pas le bien que j'en pense, ses qualités vous les connaissez autant que moi. Mais ...Bien sûr, c'est publiable, très publiable ...Mais...D'ailleurs, si vous ne voulez pas retoucher votre manuscrit, je le publierai tel quel... (Il lit au hasard) :... Eh bien ! Mon cher, dans une seule page, vous faites réfléchir votre lecteur une dizaine de fois... C'est trop !... Cette phrase, par exemple, elle est inutile, puisque vous l'avez exprimée différemment et mieux au début du chapitre...Oh, vous savez, ce sont de petits détails, mais... » (p.90)

Nous remarquons que l'éditeur fait une analyse détaillée des stratégies d'écriture de Khaled, mais ce qui serait encore plus intéressant, c'est que ces commentaires se rapportent également à l'écriture de Malek Haddad, d'abord par sa qualité d'écriture réflexive où le ludisme est l'allié du lecteur, mais aussi par les mises en abyme, les répétitions, les redites, les reformulations, le retour incessant des mêmes thèmes, des mêmes idées, des mêmes images et qui constituent donc l'objet de notre étude à savoir l'écriture de la récurrence

¹ HADDAD, *Ecoute et je t'appelle*, op.cit, p.101.

chez Malek Haddad. C'est donc une mise en abyme de taille, devant laquelle la « modernité » de l'écriture de Malek Haddad n'est pas à discuter.

3- L'écriture suspendue, inachèvement et non-dit :

L'œuvre romanesque se caractérise aussi par une ponctuation particulière ; les points de suspension scandent l'œuvre et constituent un topos de l'écriture de Malek Haddad, il n'est presque aucune page où l'on ne retrouve des points de suspension ; comme le sens est toujours à chercher par le lecteur, celui-ci est amené à compléter les phrases du texte, à participer à la production du sens et à révéler ces non-dits, comme le souligne Nina Catach : « *les points de suspension expriment l'inaccompli [...] ils rejoignent, d'une certaine façon, le non-dit, mais un non-dit explicite, expressif.* »¹

Mais ce qui importe ici, c'est que le texte lui-même dévoile ce principe de suspension de l'écriture, les exemples sont nombreux, citons quelques-uns :

Dans *La Dernière Impression*, le recours à la ponctuation est exhibé dans la scène de la lettre envoyée par Bouzid :

« *Un point c'est tout.*

Un point, c'est tout...

Après, il faut des points de suspension. » (pp.65-66)

Nous remarquons la structure en abyme de cet énoncé, d'abord les deux premières phrases représentent des répétitions variées, puisque la première ne contient pas des points de suspension, après ces points de suspension présents dans la deuxième phrase sous forme de signes sont transcrits et passent à la formule écrite dans la troisième phrase. A propos du point et des points de suspension, Paul Claudel remarque : « *un point, c'est tout ; trois points, ce*

¹ CATACH, Nina, *La ponctuation*, Paris, PUF, 1966, p. 63.

n'est pas tout. »¹ . Par la substitution des points de suspension au point final, l'auteur met en exergue ce passage du fini à l'infini, de ce qui pourrait être achevé à ce qui reste en suspens, en attente, ainsi le sens n'est jamais parfaitement révélé, il nous échappe et nous trahit puisqu'il ne cessera de se reproduire en étant en prolongement indéterminé, comme le constatent Riegel, Pellat et Rioul : les points de suspension peuvent « *provoquer une attente, ou pour ouvrir sur un prolongement indéterminé en fin de phrase.* »²

Une autre scène fort suggestive retient notre attention, il s'agit de la topographie de Constantine dans les passages suivants :

-« *Constantine étant perchée sur son rocher comme un point sur un i* » (p.46)

- « *C'est le rocher de tant d'amour. C'est le cœur de la colère. Constantine ! Point d'exclamation sur la plaine glorieuse.* » (p.53)

Nedjma Benachour avait déjà évoqué, dans son essai *Constantine et ses romanciers*, la polysémie de cette ville et ce qu'elle représentait d'inspiration pour Malek Haddad, mais ce qui nous intéresse ici, c'est la relation de cette description avec la ponctuation, reprenons son analyse :

« *Sa topographie est graphique. Elle est d'une part « un point sur un i » et d'autre part « un point d'exclamation ». Ces images surprenantes puisées dans le registre de la ponctuation et de l'écriture trouveraient-elles une explication dans l'un des métiers du parcours professionnel de Malek Haddad qui fut instituteur ?* »³

¹ Cité par CATACH, *op.cit.*, p.63.

² RIEGEL, Martin ; PELLAT, Jean-Christophe et RIOUL, René, *Grammaire méthodique du français*, Paris, PUF, 2004, p.91.

³ BENACHOUR, *op.cit.*, p. 88.

La description de la ville se fait au moyen de la ponctuation, c'est donc, comme l'a remarqué Benachour, vers l'écriture que s'oriente toute narration. L'acte scriptural serait le point nodal à partir duquel se structure le récit, nous pouvons alors apporter comme réponse à l'interrogation de Benachour, que cette topographie graphique est non seulement due au métier d'instituteur, mais nous pensons, pour l'intérêt de notre étude, qu'elle est surtout liée au métier d'écrivain et donc à l'écriture caractérisée par l'abondance de signes de ponctuation, ce qui fait d'elle, pour en tirer profit, une mise en abyme métatextuelle.

Dans *Je t'offrirai une gazelle*, la référence à la ponctuation se poursuit:

- « *L'esprit s'équipe, Zinder, Gao, Ghadamès, Tripoli, Ouargla, Tamanrasset, Alger... Ces noms, ce vocabulaire d'Afrique, en traits, en points, en tirets.* » (p.31)

- « *Le bouillonnement de l'eau a ponctué les phrases.* » (p.103)

- « *Mais il sait sourire. Peu de gens savent encore sourire. Les sourires sont des larmes qui ne sortent que de la bouche. Les sourires sont des virgules, des points de suspension. Peu de gens savent encore ponctuer.* » (pp.44-45)

Les figures de répétition présentes dans ce dernier passage sont l'anaphore, qui est une répétition en début de phrase et sa figure symétrique l'épiphore qui selon Pierre Fontanier¹ consiste à reprendre les mêmes mots ou groupes de mot en fin de phrase selon le schéma : (__A / __A). L'œuvre de Malek Haddad est truffée de ces figures de répétition qui servent à renforcer l'expression et à orner le texte, mais aussi à créer une récurrence et donc une circularité qui serait le principe structurant de l'œuvre, soulignant que l'épiphore soulevée est soumise à une variation entre sourire/ponctuer, dans ce passage l'allusion est faite aux mots qui peuvent remplacer les larmes qui sortent de la bouche, nous

¹ FONTANIER, Pierre. *Les figures du discours*. Paris : Flammarion, 1977, [1821 et 1827], p. 330.

obtenons pour résultat de ces rapprochements que le sourire, les larmes et la ponctuation se réfèrent tous à une seule image : l'écriture.

Dans *Le Quai aux Fleurs ne répond plus* :

- « *Khaled jetait des cailloux dans le ruisseau. Leur chute faisait des points de suspension.* » (p.20).

- « *Et puis surtout...*

Il n'acheva pas sa phrase, mais les points de suspension s'alignèrent dans la mémoire de Simon. » (p.95).

Dans cet exemple aussi, on passe du signe à la transcription, comme si Haddad en dénudant cette pratique, voulait à tout prix que le lecteur puisse s'en apercevoir.

De tous ces exemples, qui relèvent plus de la description que de la réflexion métatextuelle, nous avons gardé un seul, que nous laissons pour la fin, pour le suivre de nos analyses et nos interprétations. Dans *Je t'offrirai une gazelle*, le narrateur nous décrit Gisèle en train de lire le roman de l'auteur :

« *Allongée sur un divan, Gisèle lisait une page puis reposait le manuscrit près d'elle. Les points de suspension l'emportaient de beaucoup sur la chose écrite.* » (p.82)

Non seulement ce passage est une mise en abyme du récepteur, puisqu'il réfléchit l'acte de lecture, mais il constitue aussi une véritable mise en abyme du code, dans la mesure où ce commentaire se rapporte aussi bien à l'écriture de l'auteur-personnage qu'à l'écriture de Malek Haddad où les silences pèsent lourd, où le texte véhicule toujours un « *sous-entendu* »¹:

« *Dans ces histoires-là, il n'y a que les points de suspension qui ont quelque chose à dire.* » (*Je t'offrirai une gazelle*, p.76)

¹ DRILLON, Jacques, *Traité de la ponctuation française*, Paris, Gallimard, 1991, p.406.

Enfin, pour conclure cette analyse sur l'écriture suspendue, nous pensons à Roland Barthes qui écrit dans *Essais critiques* : « *l'œuvre n'est jamais tout à fait insignifiante (mystérieuse ou inspirée) ni jamais tout à fait claire, elle est, si l'on veut, du sens suspendu* »¹. De sa part, Malek Haddad dans son poème *Les mots*, nous parle de ses points de suspension, de ses non-dits, de ce vide, de ce blanc que le lecteur est contraint de remplir :

*« Chaque tombe est un mot dans le grand cimetière
Ma phrase est jalonnée par ceux qu'on n'a pas dits
De crainte de troubler après soi la poussière
Que soulève l'Espoir sur le chemin maudit
[...]
Je les passe en revue il en manque certains
La formule a du vrai les meilleurs sont partis
Ce qu'on nomme sentier ne sera plus demain
Que points de suspension pour les blancs qu'on remplit. »*²

IV- Le leurre de la fiction :

La métافiction comme le récit spéculaire, sont des récits où la fiction est mise en péril, elle paraît alors comme un « leurre », comme un véritable trompe-l'œil qui rappelle au lecteur la part d'irréel existante dans le texte.

Par certains procédés, la fiction est mise à nue, le lecteur ne peut en être dupé, il prend alors ses distances avec l'histoire, avec le personnage et se

¹ BARTHES, Roland, *Essais critiques*, chap. « Qu'est ce que la critique ? », Paris, Seuil, coll. Tel Quel, 1964, p.256.

² HADDAD, *Ecoute et je t'appelle*, *op.cit.*, p.103.

penche davantage sur les réverbères et jeux du texte et le plaisir de la lecture, Lepaludier définit ces procédés ainsi :

« Les procédés qui affaiblissent ou neutralisent l'illusion référentielle, qui surprennent par rapport aux habitudes de lecture axée sur la diégèse, son intrigue, ses personnages perçus comme mimétiques du réel concourent à un questionnement critique vis-à-vis du texte.. »¹

Il distingue deux types principaux de procédés : « la *mise en relief du signifiant* » et la « *déstabilisation des catégories conventionnelles* » :

1- La primauté du signifiant:

La mise en relief du signifiant au détriment de l'illusion référentielle serait un procédé qui avertit le lecteur de la fictivité du texte appréhendé comme un produit esthétique :

« Certains récits de fiction provoquent un questionnement métatextuel par une forte manifestation de l'acte de narration ou des intrusions ostentatoires du narrateur [...] de telle sorte que le lecteur a davantage conscience de l'artifice du discours et de l'écriture que de l'intrigue. Cet effet est aussi renforcé par un jeu discursif entre narrateur et narrataire si bien que c'est l'échange verbal qui prime au point de devenir parfois l'objet de l'écriture. »²

Dans l'œuvre romanesque de Malek Haddad, la mise en relief du signifiant au détriment de la fiction s'est opérée par la manifestation de l'acte d'écriture et de lecture, par les intrusions des narrateurs, par les changements de la voix, le franchissement des niveaux narratifs et la fragmentation de l'œuvre, le

¹ LEPALUDIER, *op.cit*, pp.25-38.

² *Ibid.*

narrataire est aussi interpellé et prend la figure d'un lecteur implicite pour mettre en abyme le lecteur empirique.

Ainsi dans le passage suivant, les intrusions du narrateur dans un récit hétérodiégétique et l'échange verbal entre le narrateur et le narrataire, poussent le lecteur à se questionner davantage sur le mode énonciatif que sur la logique référentielle :

*« Il suffit d'une seconde, une seule petite seconde pour devenir un héros. Tout à l'heure encore, il y a un instant, on n'était qu'un homme, un simple homme **comme vous et moi.** » (La Dernière Impression, p.163)*

Dans l'analyse de la mise en abyme auctoriale que nous avons menée, nous avons pu montrer que l'auteur peut être dédoublé par des figures textuelles, tel que les personnages écrivains, poètes, techniciens ou artistes. Or, dans certains passages la manifestation de l'acte narratif est flagrante, les nombreuses intrusions du narrateur qui parfois s'identifie au protagoniste qui lui-même peut s'identifier à l'auteur, laissent le lecteur perplexe devant l'hétérogénéité des énoncés et des éléments qui s'imposent à lui.

Prenons pour deuxième illustration ce passage de *La Dernière Impression*, où la destruction de l'illusion mimétique se fait au moyen de la poésie, de la répétition et de la subjectivité dans un récit raconté normalement à la troisième personne :

*« **Rappelle-toi, mon cœur, mes doigts mandolinant.** Avec ces doigts j'ai peigné des cheveux, j'ai tissé des drapeaux. J'ai touché le bouton de l'ascenseur qui s'en va vers le jour. J'ai remonté les souvenirs et ma montre. J'ai serré des mains.*

***Rappelle-toi mon cœur mes doigts mandolinant.** Ces doigts pour la légende et pour la tourterelle. Avec ces doigts je tiens le mancheron des charrues. Je tiens mon journal et je tiens ma promesse. Je dessine des ponts et des profils de femmes.[...] avec ses doigts. On demande aux chimères de nous ouvrir leurs portes.*

On demande à sa mère de caresser nos joues. On écrit de ces rapports, on compose de ces poèmes. Les doigts prolongent un cœur comme la pluie prolonge un nuage. » (p.135)

Nous aurons d'abord à remarquer la structure ressassante et spéculaire de cet énoncé, nous avons compté quinze occurrences du terme « doigt » uniquement dans les pages 135 et 136. De plus nous avons enregistré une répétition littérale de l'énoncé souligné. Dans cette séquence, le lecteur est devant la complexité et l'hybridité de l'œuvre de Malek Haddad, toute une page consacrée uniquement à cette évidence, à cette démystification littéraire, en lisant le passage le lecteur ne peut échapper au fait qu'il s'agit d'une métaphore de l'écriture, les doigts et la main renvoient explicitement à l'acte scriptural. Il est important de noter aussi la structure poétique de l'énoncé. Si ces doigts sont évoqués pour désigner l'écriture, c'est surtout un poème qu'ils composent, les répétitions riment et rythment l'écriture et instaurent une sonorité et donc une musicalité, de plus le lexique employé sert à renforcer la poéticité de la prose, on pense alors aux termes : cœur, mandoline, guitare, jour, lune, souvenir, légende, tourterelle, promesse, oriflamme, linceul...

Ce passage sert aussi de support à une mise en abyme métatextuelle, puisqu'il dévoile au lecteur le fait que le roman de Malek Haddad n'est qu'un long poème qui se rebelle contre les formes traditionnelles du roman et du poème. Aussi le « je » dans cette séquence met en question l'illusion référentielle, les nombreuses répétitions suspendent la narration, l'intrigue n'est plus alors solide et chronologique, ce qui empêche le lecteur de croire à la fiction. Comme le remarque Guy Scarpetta, dans son ouvrage célèbre *L'Impureté*, où il revendique le droit à la subjectivité, à l'hétérogénéité et à l'éclatement de l'écriture et du genre comme caractéristiques fondamentales d'une littérature contemporaine et postmoderne :

« La possibilité de dire « je », de ne pas fondre sa pensée ou son énonciation dans un système impersonnel, « objectif » [...] pas de

dissertation homogène, pesante, massive, pas de progression linéaire et logique vers une thèse, mais un discours dispersé, délibérément éclaté, lacunaire, parfois allusif ; une sorte de « montage », préservant l'hétérogénéité et le choc de ses plans, la relative autonomie des blocs et des fragments dont il est constitué. »¹

Cette citation illustre parfaitement l'écriture de Malek Haddad, les fragments poétiques se propagent et parsèment le roman, interrompent la diégèse et sollicitent une lecture participative, l'action perd de son relief, elle perd consistance et importance au profit de la poéticité et de la musicalité et d'une richesse textuelle impressionnante dans un roman polymorphe soumis à un phénomène de transition et d'hybridité, comme le définit Tadié :

« Le récit poétique en prose est la forme du récit qui emprunte au poème ses moyens d'action et ses effets, si bien que son analyse doit tenir compte à la fois des techniques de description du roman et de celles du poème : le récit poétique est un phénomène de transition entre le roman et le poème. »²

Comme le montre le passage suivant extrait aussi de *La Dernière Impression*, où la nouveauté vient de l'hybridité poético-romanesque mais aussi du respect de la forme du poème, notons que ce passage est mis entre guillemets dans le texte ce qui crée une division et une dispersion du tissu narratif:

*« ...Si je garde la foi j'ai perdu l'enthousiasme
« Comprendre et observer, c'est que l'on n'aime pas.
« Connaître la chimie me dégrade une flamme
« Je ne marcherais plus si je comptais mes pas... » (p.149)*

¹ SCARPETTA, Guy, *L'Impureté*, Paris, Grasset, 1985, pp.21-23.

² TADIÉ, *op.cit*, p.7.

Nous retrouvons également dans *L'élève et la leçon*, un passage, où Mlek Haddad s'auto-cite adoptant la forme d'un poème :

« J'ai laissé mon cœur dans un citron glacé.

Elle va parler, je la devine.

La minute met du temps.

Je crains que sonne le téléphone.

Le docteur Coste a pris rendez-vous ce soir.

La minute met du temps.

Ma fille est une seconde de vingt-deux ans. » (p.19)

Sans pouvoir faire une liste exhaustive de toutes les manifestations poétiques dans le roman de Malek Haddad, nous pouvons seulement affirmer la densité d'un « *mode d'écriture centré sur les moyens que sur les fins* »¹, d'un roman qui oscille entre le réel et la fiction, entre la prose et la poésie, entre le sens vide et le sens plein, entre la continuité nécessaire dans la diégèse et le désir paralysant de briser toute logique, toute chronologie, toute consistance de l'élément narratif.

Ces différentes fragmentations, cette hétérogénéité et cet éclatement de l'écriture, avec le « je » qui revient dans les passages poétiques permettent au lecteur de prendre une distance critique avec l'illusion référentielle, nous pensons que le roman poétique est le meilleur champ de manifestation métatextuelle, puisque la poésie, comme l'a souligné Lepaludier, de par sa forme, rappelle toujours sa composition esthétique :

¹ Devoivre, Christèle, « Errance dans le récit poétique, errance du récit poétique ». Dans *Errances*. Article d'un cahier *Figura*. En ligne sur le site de l'Observatoire de l'imaginaire contemporain. <http://oic.uqam.ca/fr/articles/errance-dans-le-recit-poetique-errance-du-recit-poetique>. D'abord paru dans (Bouvet, Rachel et Myra Latendresse-Drapeau (dir.). 2005. Montréal : *Figura*, Centre de recherche sur le texte et l'imaginaire. coll. *Figura*, vol. 13, p. 31-40). Consulté le 05-01-2017.

« La mise en relief du signifiant au détriment de l'illusion référentielle est sans doute le procédé métatextuel qui fait penser que toute poésie est par nature métatextuelle. En effet, en poésie – même s'il existe en ce domaine des degrés de métatextualité – la forme reste particulièrement présente à l'esprit, ce qui fait que le lecteur conserve une conscience critique du texte appréhendé comme produit esthétique. »¹

Les jeux réflexifs auxquels recourt l'auteur réussissent à élaborer une distance entre la fiction et le réel, le lecteur se trouve devant un texte qui se déconstruit petit à petit et chaque lecture peut être mise en question par une autre.

2- La déstabilisation des catégories conventionnelles :

Pour Lepaludier le deuxième procédé est :

« La déstabilisation des catégories conventionnelles de la fiction contribue aussi au bouclage métatextuel. Lorsque les conventions de la mimésis, de l'organisation temporelle et de la représentation de l'espace, de la logique de l'intrigue, de la cohérence des personnages, pour n'en citer que quelques-unes, sont mises à mal, le lecteur perçoit le texte comme fabrication de manière aiguë. La déstabilisation des conventions s'opère au moyen de techniques de rupture. »²

Bien que le texte de Malek Haddad nous décrit avec sincérité et fidélité la société franco-algérienne de la période coloniale, mais l'accent est mis davantage sur l'écriture et la littérature qui constituent le thème architectural de l'œuvre. Toute l'analyse faite sur les instances productrices et réceptives et sur le code et le langage, peut le confirmer, en plus les personnages de Malek Haddad, même s'ils sont inspirés de personnes réelles ne sont nullement mimétiques, ce sont surtout des personnages incompréhensibles, peu bavards

¹ LEPALUDIER, *op.cit*, pp.25-38.

² *Ibid.*

et parfois complètement muets, ce sont aussi des personnages qui manquent de la consistance psychologique du personnage traditionnel, le lecteur connaît très peu d'eux, ils sont à peine présentés, parfois ils n'ont pas de nom comme *l'auteur*, ou ils ont un faux nom comme Khaled, ce sont des personnages qui ne répondent pas aux questions que leur posent d'autres personnages et qui ne se justifient jamais. Tout cela marque une rupture avec les conventions du roman réaliste.

De plus, certains procédés comme les figures de rhétorique, les jeux de mots, les paradoxes ou les contradictions donnent lieu à une narration peu fiable qui invite le lecteur à se questionner, à prendre une distance critique et concevoir le texte comme une composition fictive.

Les exemples sur les paradoxes qui résident au niveau de la narration sont assez nombreux, contentons nous, dans un premier stade, de ces illustrations tirées de *La Dernière Impression* :

« Alors Saïd ne respira plus la mer ni les horizons. Parce que la mer et les horizons étaient en lui. Parce que la **tempête** était en lui. Parce que la **sérénité** était en lui » (pp.127-128)

« **Condamnés. Forçat de la sueur. Il y a quelque chose d'héroïque dans leur présence. Ils vivent – c'est une façon de parler- chez ceux qui les méprisent. Chez ceux qui les fuient. Alors ils vivent - c'est une façon de parler- entre eux. Déracinés. Transplantés. Ils vivent. C'est une façon de parler.** » (p.109)

De cette dernière illustration, nous pouvons dire que l'expression que nous avons soulignée, permet de concevoir la fiction comme un leurre, ces personnages ne vivent pas réellement et ne peuvent exister qu'à travers la fiction, bien qu'il y ait une autre connotation qui serait que ces personnages ne mènent pas la vie qu'ils souhaiteraient avoir, une vie comme celle de tout le monde, comme celle des personnages qui vivent dans la paix et la sérénité, mais le caractère répétitif de cette image nous pousse à retenir la première

connotation qui serait un clin d'œil de la part de l'auteur pour attirer l'attention du lecteur sur l'irréalité de leur existence. De plus nous retrouvons cette même expression dans *Je t'offrirai une gazelle* :

« *Paris le laisse vivre. Et l'auteur sait bien que vivre **c'est d'abord une façon de parler.*** » (p.56)

Nous retrouvons également dans *La Dernière Impression*, d'autres artifices qui contribuent à dévoiler la fiction et la présenter comme un produit qui résulte de l'imagination, dans cette première illustration, très signifiante, une comparaison est faite entre les films, les romans, les chansons comme produits esthétiques et entre la réalité.

« *Dans tous les films, dans tous les romans, dans toutes les chansons grises, un Saïd boit quand une Lucia le quitte. Pour oublier. Pour oublier quoi ? L'alcool n'a jamais procuré d'amnésie aux Saïd.* » (pp.75-76).

« *Epouvantable paradoxe, infernale **alchimie des mots.*** » (p.88)

« *On ne répétera jamais assez cette chose évidente et effrayante que c'est avec des mots qu'on fait des phrases. De belles phrases, tirées à quatre épingles. Des phrases amidonnées. Des phrases aux souliers cirés. Des phrases à vous donner la chair de poule. Des phrases à vous imposer le garde-à-vous. Des phrases avec des bravos, avec des patatis et avec des patatas.* » (pp.91-92).

Dans ces deux derniers passages, Malek Haddad met la lumière sur le pouvoir du langage et l'alchimie des mots qui consiste à transformer le réel en fiction poétique, à ce propos Michel Butor note :

« *Le langage alchimique est un instrument d'une extrême souplesse, qui permet de décrire des opérations avec précision tout en les situant par rapport à une conception générale de la réalité. C'est ce qui fait sa difficulté et son intérêt. Le lecteur qui veut comprendre l'emploi d'un seul mot dans un passage précis ne peut y parvenir*

qu'en reconstituant peu à peu une architecture mentale ancienne. Il oblige ainsi au réveil des régions de conscience obscurcies »¹

L'auteur soucieux de dévoiler le leurre de sa fiction, prend lui-même l'initiative de déclarer au lecteur que le pont n'est pas la construction qu'il a imaginée, mais que c'était aussi « *une histoire d'amour* » (p.136), ceci est aussi visible dans *Je t'offrirai une gazelle*, l'accent est encore mis sur l'aspect fictif du texte et sur le pouvoir d'inventer et de créer par le biais du langage :

« Les mots ont le pouvoir de faire la pluie ou le beau temps. Ce jour-là il faisaient la pluie » (p.103)

« Imaginer surtout l'insuffisance d'une générosité verbale et la suffisance des mots. Ces mots qu'un vent malin inventa pour l'espoir, pour un matin de neige au jardin rénové, ces mots comme le sable dans cette phrase désertique qu'irrigue cependant l'illusion de dire quelque chose... » (pp.83-84)

L'alchimie des mots serait donc le moyen pour accéder à la pluralité du sens, un sens qui est à découvrir, qui est un peu à proposer et à déconstruire. Nous entendons toujours par l'utilisation de ce terme, la « *déconstruction* » qui est une « *méthode de lecture créée par Jacques Derrida à la fin des années 1960 [...] Déconstruire un texte, c'est adopter une pratique de lecture empreinte de scepticisme, c'est réinterroger son sens, ses tensions, ses contradictions internes, ce qui interdit de l'enfermer dans une signification unique.* »²

D'autres procédés encore ont l'aptitude de révéler le leurre de la fiction en mettant en question la crédibilité du narrateur, le doute introduit dans certaines

¹ Cité par Alleau, Encyclopédia universalis, chap. Alchimie, T1, 1985, p. 672.

² GARDES TAMINE Joëlle et HUBERT Marie-Claude, *Dictionnaire de critique littéraire*, Paris, Armand Colin, 2011, p.52.

séquences, pousse le lecteur à remettre en cause les perceptions du narrateur et reconsidérer ce qu'il a déjà compris ou saisi, par certaines ruses -notamment par l'emploi de l'adverbe « peut-être »- le texte se présente comme un trompe-l'œil :

Dans *La Dernière Impression* :

« C'était peut-être un peintre, c'était peut-être un chien, c'était peut-être un disque qui avait un visage d'homme et qui, au hasard d'une aiguille de rencontre, se mettait à tourner pour un auditeur fantôme.

C'était peut-être une mémoire délirante, qui raconte « je suis veuf des étoiles... » (p.118)

« Tout à l'heure sur les quais, il n'y avait qu'un chien, curieux malade. C'était peut-être son maître, c'était peut-être l'ennui... » (p.124)

« Et il (Djamel) était parti avec ses cours, ses notes, ses yeux bleus, ses joues. Comme ça. Comme un grand.

Comme un vrai.

Comme un homme. » (p.165)

« Bouzid et ses compagnons se battent comme des hommes. Les lions se battent comme des hommes. » (p.166)

Dans *L'élève et la leçon*, nous nous bornons à ces illustrations :

« J'ai l'impression de mentir tellement c'est lointain. Je me souviens surtout des cigognes et d'une école entre mon passé et moi. » (p.73).

« Je ne suis pas tout à fait la mort. Je ne suis pas son médecin. Je ne suis pas tout à fait son père, elle n'est pas tout à fait ma fille. » (p.18)

« Et pourtant c'est presque vrai.[...] Je suis presque son père. Ma seule légitimité provient de mon émoi, de ma conviction que les mots sont foutus. » (p.21)

Dans *Je t'offrirai une gazelle* :

« On dira ce qu'on voudra, **c'était peut-être** une vraie gazelle, c'était **peut-être** une vraie gazelle qui **n'était pas vraie**. » (p.112).

« Pour l'auteur, ivre ou bien à jeun, la vie était, la vie n'était qu'un phénomène littéraire. » (p.80)

« Alors l'auteur réalisa qu'il n'avait pas rêvé et que pourtant le Sahara n'était qu'un rêve, il n'en parlerait désormais qu'au passé » (p.92).

De ce dernier passage, nous pouvons repérer non seulement le leurre de la fiction puisque le Sahara n'est qu'un rêve mais aussi une mise en abyme textuelle puisque *l'auteur* ne va en parler qu'au passé qui est le temps de la narration du récit.

Dans *Le Quai aux Fleurs ne répond plus* :

« Vivre, c'est vieillir, c'est-à-dire changer. Khaled Ben n'était fidèle qu'à son enfance. On racontait de lui qu'il était patriote. **C'était peut-être vrai, peut-être faux**. » (p.28)

Dans tous ces exemples, les perceptions du narrateur introduisent le doute, le lecteur ne sait plus comment il doit lire le texte, il se demande alors si tout ce qu'il venait de comprendre n'est pas à revoir. Tous ces procédés empêchent le lecteur de croire à la fiction et de devenir selon Jouve un « *lisant* », ils le contraignent à être un « *lectant jouant* », un lecteur averti des jeux de la métافiction.

Les dernières illustrations de la facticité de la fiction sont aussi de grande ampleur, elles n'ont pas la fonction d'introduire le doute et mettre en péril la crédibilité du narrateur, mais plutôt d'exhiber le texte et le personnage en tant que tels, autrement dit montrer qu'il s'agit d'une création fictive, la rupture avec l'illusion référentielle atteint ici son paroxysme.

Comme l'écriture et la littérature sont les sujets profonds de l'œuvre métافictionnelle, le texte prend l'initiative de se montrer et de s'auto-désigner

comme un roman, comme une fabrication esthétique composée par un écrivain, on retrouve alors de nombreuses occurrences des termes comme livre ou roman, ce qui donne au lecteur la dimension de l'artificiel et lui rappelle qu'il est en train de lire une histoire inventée et donc irréaliste.

Dans *La Dernière Impression*, on compte uniquement dans ce premier passage, six occurrences du terme roman, l'anaphore employée ici, mettant le mot en tête de phrases, accentue l'aspect illusoire du roman :

-« Les **romans** qu'on parcourt sur la piste éternelle... Les **romans** qu'on parcourt sur les chemins de nos amours. Les **romans** qui ont trop de prix pour se contenter d'un palmarès. Les **romans** faits de chair et de fleurs, qu'on ne vend pas chez les libraires, ces **romans** qu'on n'achète jamais mais que l'on paie toujours de sa vie, de sa mort, de ses yeux... C'est vrai, aujourd'hui les **romans** ne sont plus dans les livres. » (p.134)

- « Tout ce neuf septembre-là se passait comme dans un **roman**. Tout devenait simple, élémentaire, inéluctable. Les écrivains n'ont guère besoin d'avoir de l'imagination. Ce neuf septembre ne sortait pas d'un **roman**, d'une chanson ou d'un film. » (p.49)

Dans ce dernier passage, on est frappé par le rapprochement de l'histoire de Saïd et Lucia de ces domaines artistiques, la création dans la littérature, au cinéma ou en musique se nourrit mutuellement de l'esprit et de l'imaginaire.

Un autre passage, toujours tiré de *La Dernière Impression*, peut le montrer, le peintre ou l'écrivain sont décrits comme des observateurs qui « trichent », ce qui renvoie à la facticité et au simulacre de la fiction :

« On triche, on passe sa vie à tricher. Sur le balcon. On regarde la rue. La rue avec des autos, les autos avec des vivants, et on demeure sur le balcon. On n'a pas même l'excuse de l'astronome qui contemple une étoile pour établir un système, afin d'élargir les regards, afin de multiplier les horizons. On regarde, on écoute, on

prend des notes qu'on conserve dans les yeux, dans les oreilles. »
(p.122)

Dans *Je t'offrirai une gazelle*, le texte se montre comme une histoire inventée:

« Les écrivains qui n'ont rien à dire inventent des histoires ou font de la pêche sous-marine dans les profondeurs blasées de leur habileté. » (p.26).

Dans *L'élève et la leçon*, l'histoire d'amour de Fadila et Omar est désignée par le terme « roman » :

« Fadila me raconte une chanson d'amour. Il est question de mort, de chagrin, d'un livre d'Histoire qui devint un roman policier. »
(p.46)

Dans *Le Quai aux Fleurs ne répond plus*, on retrouve également le roman dans lequel s'est réfugié Khaled mais aussi ses copains de papier, qui sont comme lui des personnages du roman que nous lisons :

- *« Ben Tobal s'était réfugié dans le **roman** qu'il écrivait et jamais il n'eut pour son métier autant de reconnaissance, de tendresse même. Non pas qu'il désertait les réalités à la recherche d'évasion inconsistante.[...] N'empêche que Khaled découvrit pour la première fois dans son stylo, dans son papier, des copains, des copains fastidieux mais fidèles. »* (p.51)

« - C'est une histoire que j'inventais pour mes gosses. » (p.88)

Nous avons vu dans l'analyse des métaphores diégétiques que Dieu chez Malek Haddad est l'emblème de l'écrivain, nous nous sommes également interrogée sur le pronom « nous » présent dans le passage suivant, désigne-t-il l'auteur, le narrateur ou le personnage ?

« *Quand le bon Dieu s'en mêle... C'est un sacré **metteur en scène**, le bon Dieu. Délaissant ses devoirs de justice, quand il devient **romancier** on a alors l'impression qu'il fait de **nous** ce qui lui plait.* » (*La Dernière Impression*, p.129.)

De prime abord, ce passage dévoile très bien le leurre de la fiction, il rappelle au lecteur que le romancier est un créateur et que le roman n'est qu'un produit de son imagination. De plus, le pronom peut renvoyer ici au narrateur comme au protagoniste, il laisse apparaître le fait que celui qui parle, le narrateur donc, n'est qu'une création fictive et artificielle manipulée par son auteur.

Dans le passage suivant extrait de *Je t'offrirai une gazelle*, l'auteur est décrit comme un personnage d'un roman :

« ***Cette histoire** de désert à longueur de journée, à longueur de page et de piste, l'hymne aux vieux meubles, M. Maurice, une coccinelle et un harmonica, Moulay et son camion, le graisseur et son rire, l'auteur s'y retrouvait à l'aise, conscient de la grande simplicité de ces éléments, rassuré par l'évidence de leur unité profonde. Rien n'était cousu, rien n'était décousu. L'auteur vivait à l'abri, dans l'insondable richesse d'un monde de refuge, un univers élémentaire. Il était le **personnage** sans histoire d'un roman qui l'éblouissait.* » (p.65)

Dans ce passage très signifiant, plusieurs signes sont à analyser : d'abord nous remarquons que certains éléments du roman de l'auteur, comme Moulay et Ali, se mêlent avec certains éléments du roman du narrateur du récit-cadre, comme Gerda, la coccinelle et son harmonica et le prince Maurice, c'est donc qu'il s'agit ici, comme dans la lettre de l'Ami que nous avons analysée dans les mises en abyme réceptives, du roman entier écrit par Malek Haddad, ce qui contribue à rappeler au lecteur qu'il s'agit d'un roman dont l'auteur n'est qu'un personnage fictif. De plus, nous repérons dans ce passage une mise en

abysses métatextuelles, puisque le texte explique son mode de fonctionnement, par exemple quand il évoque l'unité profonde de ses éléments ou par l'emploi des adjectifs « cousu » et « décousu » qui se rapportent à l'écriture de Malek Haddad qui se caractérise par la complexité, l'hybridité, la fragmentation et la circularité.

D'autres passages sont tirés de *Le Quai aux Fleurs ne répond plus*, où Monique est décrite comme une « figurante » c'est-à-dire comme un personnage secondaire et que Khaled joue à la fois le rôle d'un personnage et d'un narrateur.

- « *Khaled savait qu'un **roman** commençait dont l'exil serait plus l'auteur que le **cadre**.* » (p.12)

- « *Khaled l'avait connu chez le coiffeur, un autre **personnage** dont la fierté était de montrer à ses clients une importante collection de cartes postales.* » (p.52).

- « *C'était un Khaled renouvelé, un peu fragile dans sa joie, ivre de sa vigueur et par instant inquiet de son allégresse. L'espace d'un jeudi, il échappait au drame, il se libérait de son **personnage** et de sa personnalité* » (p.84).

- « *Mais elle (Monique) se rendait parfaitement compte de son rôle de **figurante*** » (p.94)

-« *Les enfants disent toujours « alors », avant même que le **narrateur** ait commencé son récit.* » (p.98)

En dernière analyse, et comme de coutume, nous préservons toujours une dernière illustration que nous jugeons plus captivante, plus intéressante, qui nous offre une réflexion nette et transparente et que nous laissons à la fin pour mieux cerner le phénomène et le rendre clair et intelligible :

« *C'était une sorte de vaste mystification, de gigantesque maldonne* » (*Le Quai aux Fleurs ne répond plus*, p.101)

Dans ce passage, il est aussi question de mystification, le texte rend intelligible son mode d'artifice, la maldonne renvoie à une mauvaise distribution de rôles, ce qui renforce l'aspect trompeur du récit et rappelle au lecteur que le personnage n'est qu'une création prédestinée à jouer un rôle précis défini par l'auteur, comme l'illustre aussi le passage suivant, Khaled est installé dans une scène qui n'avait pas prévu son rôle :

« Khaled Ben Tobal s'installait sur une nouvelle scène pour jouer une pièce qui n'avait pas prévu son rôle. » (p.47)

Nous retrouvons également cette mauvaise distribution de rôles dans *La Dernière Impression* :

« Saïd pensa à une scène de théâtre toujours éclairée, encore garnie de ses décors alors que les acteurs joueraient d'autres rôles que ceux pour lesquels la mise en scène avait été conçue. » (p.17)

Le récit de métafiction est un récit où le lecteur ne peut oublier qu'il est en train de lire une œuvre fictionnelle, comme dans une représentation théâtrale où le public ne doit pas oublier qu'il s'agit d'une pièce jouée. A ce propos, le recours au théâtre comme moyen de dénuder l'artifice de la fiction est récurrent dans l'œuvre romanesque de Malek Haddad. Relevons quelques exemples :

Dans *La Dernière Impression* :

*-« Il n'y avait que le vent pour écouter aux portes. Un vent sans dimension, un vent bavard et lyrique, un vent au profil de **théâtre**. » (p.9)*

*- « La vie, la mort sont des choses **théâtrales**. » (p.33)*

*- « Le paysage se détache comme un décor de **théâtre** trop bien conçu, trop bien dessiné, trop bien construit. » (p.153)*

- « *Le jour bleuit. Mais la nuit ne veut pas tomber. Le **rideau** ne veut pas tomber. Le **spectacle** ne fait que commencer.* » (p.161)

- « *Pour ouvrir le **bal**, la mort attend d'être sûre d'elle. Elle soigne sa **mise en scène**. Elle a choisi l'**orchestre**.* » (p.165)

Dans *L'élève et la leçon* :

« *Le malheur me fait presque sourire. Pour l'exprimer, le vocabulaire se croit obligé de se draper dans une **pompe théâtrale**.* » (p.60)

La mystification s'est donc manifestée dans tous les aspects du récit, partant du dédoublement de la fiction, aux mystifications opérées par les doubles de l'auteur et du lecteur pour aboutir aussi à une réflexion du code qui sert de support à ces jeux de mots et jeux de rôles qui multiplient les pistes et fascinent le lecteur, un lecteur-chercheur, un lecteur lucide, amusé lui aussi de faire partie du jeu, d'être lui aussi une pièce assez importante du puzzle.

V- Les doubles du livre :

Après avoir analysé les différentes réflexions qui se manifestent dans les romans de Malek Haddad, nous voudrions pousser la réflexion un peu plus loin et tenter de saisir un autre type de réflexion qu'est le dédoublement du livre lui-même.

Nous nous posons, dès lors la question suivante : si la fiction est dédoublée dans le récit par les micro-historiettes et images allégoriques, et si l'auteur et le lecteur dans la mise en abyme énonciative se sont dédoublés par les figures autoriales et les figures réceptives en abyme, et si le code lui-même est réfléchi par ses propres signes, le livre ne peut-il donc pas avoir des doubles? Le livre comme un manuscrit ou un document écrit ne peut-il pas bénéficier

comme tous les autres aspects du récit d'un substitut, d'un analogue qui le remplace et qui dit à sa place ce qu'il n'a pas pu dire ?

Si toutes les analyses faites se basent principalement sur la théorie de Dällenbach, la réflexion que nous tentons de faire maintenant résulte de notre facture, la référence est bien évidemment le miroir dällenbachien, puisque nous n'inventons rien, nous suggérons uniquement un autre type de dédoublement possible dans l'œuvre romanesque de Malek Haddad.

Le double du livre tel que nous osons le proposer, doit être conforme à certains critères de classification. Il doit d'abord partager avec le roman son aspect matériel (document écrit, journal, livre, dictionnaire...), mais aussi son aspect immatériel (tous ce qui concerne le sens et la thématique).

Dans ce sens, le double de *La Dernière Impression* serait le journal qui est une unité très importante dans l'enchaînement de tout le récit et un motif récurrent qui revient dans les quatre romans avec peu ou prou des différences.

Le journal est le support écrit qui va informer Saïd de la mort de Lucia, mais aussi de la destruction de son pont et donc de sa mort.

Dans *Le Quai aux fleurs ne répond plus*, le journal est aussi le substitut du roman, dans un article, Khaled va découvrir la trahison de sa femme, ce qui le conduit à se jeter sur le ballast.

Le journal serait donc le double de ces deux romans, cet autre livre, qui dit ce que le texte n'ose pas dire, il reflète le côté rigide du récit qui semble être incapable d'annoncer de tels événements, le texte qui se caractérise par l'emprise du poétique semble inapte devant la rigidité du discours qu'il faudrait adopter pour dire ces maudites informations, alors il charge le journal de le faire à sa place sans avoir besoin d'embellir esthétiquement une laideur effroyable.

Est-il nécessaire de rappeler que Malek Haddad était aussi un journaliste ? Et qu'après avoir cédé à la littérature, il se réfugie dans l'écriture journalistique qui n'a jamais su se libérer de la poéticité de l'auteur ? Le journalisme lui-même serait le substitut de l'écriture littéraire, et nous comprenons maintenant la raison de la récurrence de cet élément.

Dans *L'élève et la leçon*, le double du roman serait le cahier de Fadila, nous avons déjà étudié le dédoublement fictionnel opéré par ce cahier d'écolière, qui se présente comme un résumé, comme un catalogue du roman, on peut y voir tous les éléments importants du récit, à savoir, Fadila, Idir et Omar, le passé d'Idir, l'enfance de Fadila et le futur des personnages.

Dans *Je t'offrirai une gazelle*, le dédoublement est vertigineux. D'une part le roman se dédouble dans le manuscrit écrit par *l'auteur* et intitulé « *Je t'offrirai une gazelle* », d'une autre part, il se dédouble dans le dictionnaire qu'a consulté *l'auteur* pour dire adieu à Gerda, ce dictionnaire est le représentant du roman, il réussit à résumer en quelques mots toute l'histoire du roman :

*« Alors l'auteur prit sur la table de nuit le petit dictionnaire rouge français-allemand. Il chercha le mot « séparation ». Il montra du doigt le mot « séparation » à Gerda qui le répéta à haute voix en lui donnant la musique lourde de la langue originelle. Puis l'auteur chercha « définitivement ». Il le chercha longuement, craignant presque de le trouver. Le petit dictionnaire rouge semblait un **livre fatal**, la clé des songes et des cauchemars, le manuel du malheur d'un **alchimiste délirant**...*

...Défavorable...défaitiste...désastre...

Le mot dansa enfin comme l'objectif à la jumelle qu'on règle, comme la projection d'un générique qu'on met au point. Le mot s'installa, se fixa, s'immobilisa. Définitivement...» (p.75)

Nous avons remarqué une certaine incohérence qui a suscité notre curiosité et qui mérite donc d'être analysée avec minutie. D'abord, le mot que cherchait l'auteur se situe normalement, suivant un ordre alphabétique, entre le mot « défaitiste » et « désastre », sa recherche devait alors s'arrêter sur le deuxième mot. En plus pour chercher le mot « définitivement », on peut passer par un nombre important de mots, si l'auteur s'arrête donc sur ces mots, c'est pour réfléchir fictivement tout le roman, la mort de Moulay et l'échec de l'auteur ne peuvent être que désastreux, la fatalité est flagrante dans cette œuvre, ce qui correspond à une mise en abyme fictionnelle.

Aussi, nous avons souligné l'expression « alchimiste délirant », pour mettre l'accent sur le pouvoir de l'auteur d'inventer et de créer et de fictionnaliser des faits réels et l'aptitude du langage à transformer par le biais des mots ces réalités, ce qui constitue aussi une mise en abyme énonciative et textuelle.

Pour conclure cette analyse nous proposons le tableau suivant pour récapituler ce que nous venons d'avancer :

Les romans de Malek Haddad	Les doubles
<i>La Dernière Impression</i>	Le journal.
<i>Je t'offrirai une gazelle</i>	Le manuscrit de l'auteur et le dictionnaire.
<i>L'élève et la leçon</i>	Le cahier de Fadila.
<i>Le Quai aux Fleurs ne répond plus</i>	Le journal.

Chapitre III

L'écriture de la récurrence

Nous avons montré dans l'analyse des mises en abyme textuelles et métatextuelles, que l'écriture est symbolisée de différentes manières. Ainsi le pont, la chirurgie, la science et la construction sont devenus l'emblème diégétique du texte, l'auteur dédoublé par les figures auctoriales peut aussi disposer d'autres métaphores comme celle de l'enfant, du juge ou de Dieu.

Il est maintenant temps de mettre la lumière sur l'écriture elle-même de Malek Haddad, que nous avons qualifiée d'écriture de la récurrence et qui peut très bien se modeler en écriture spéculaire, en écriture du ressassement ou comme le propose Genette en écriture répétitive.

I- Le récit prédictif ou le récit répétitif :

L'œuvre de Malek Haddad se caractérise principalement par ce que Genette appelle un récit « *prédictif* »¹ et que Dällenbach appelle un récit spéculaire. Si nous préférons le concept de Dällenbach, c'est parce qu'il réussit à cerner tous les aspects de la réflexivité du récit, nous l'avons vu dans l'étude des réflexions fictionnelles, que les différentes mises en abyme reposent, selon les travaux de Genette, sur la discordance entre le temps du récit et celui de l'histoire, il en résulte trois réflexions possibles, alors que le récit prédictif de Genette met la lumière uniquement sur la capacité d'une prolepse à exprimer prématurément la suite du récit. Mais si nous conservons ici le concept de récit prédictif, c'est parce qu'il existe dans l'œuvre de Malek Haddad, un phénomène de prévision qui n'est pas de l'ordre d'une mise en abyme fictionnelle prospective puisque celle-ci s'intéresse principalement aux récits enchâssés, alors que le récit prédictif peut fournir une piste d'étude à partir de motifs, d'images, d'objets ou de simples énoncés qui deviennent le symbole de l'écriture indicielle qui sert à prédire ce que le texte allait dire. Cette manière d'insérer des éléments-indices réduit le déroulement des

¹ Nous empruntons de Tahar Bekri, *op.cit*, p.44.

évènements et fait dire à khatibi à propos du roman de Malek Haddad que : « *l'intrigue est très réduite* »¹, ces indices préparent déjà la fin de l'histoire.

Ce phénomène est très récurrent dans l'œuvre de Malek Haddad, toute l'étude faite sur le dédoublement fictionnel, énonciatif et textuel, montre que l'architecture romanesque adopte parfaitement une structure répétitive et circulaire, le récit prédictif parvient à illustrer ce retour de l'œuvre sur elle-même par le biais de répétitions/variations distribuées dans tout le récit pour annoncer sa clause, nous pouvons alors aussi parler de ce que Genette appelle dans *Figures III*, un « *récit répétitif* »² qui sert à raconter plusieurs fois ce qui s'est passé une seule fois, différent du « *récit singulatif* » qui raconte une fois ce qui s'est passé une fois, le « *récit anaphorique* » raconte plusieurs fois ce qui s'est passé plusieurs fois, et le « *récit itératif* » raconte une fois, ou plutôt en une seule fois, ce qui s'est passé plusieurs fois.

Ces répétitions provoquent une antériorité et créent un effet de circularité, comme si le récit ne pouvait avancer qu'à travers ces acrobaties, comme si la fin est écrite avant tout, comme si le texte conteste tout commencement, toute linéarité, mettant en cause une narration chronologique et bouleversant la temporalité du récit, comme le souligne Bardèche :

*« Bouleverser l'ordre chronologique : tel est en effet l'impact peut-être le plus marquant de la répétition. Déroulement progressif de la lecture, linéarité de la chaîne signifiante, construction du personnage par accumulation successive des données, développement téléologique du récit en attente de sa clôture, c'est à ces paramètres que s'attaque cette opération. »*³

¹ KHATIBI, Abdelkébir, *Le roman maghrébin*, Paris, Maspero, 1968. Cité par Tahar Bekri. *op.cit.* p. 44.

² GENETTE, *op.cit.*, p.147.

³ BARDECHE, *op.cit.*, p.152.

Du fait de ces répétitions vertigineuses, le lecteur est devant le dénouement avant le déroulement de l'histoire: Départ ou faux départ ? Incipit ou exipit ? Crise du début ou crise de la fin ? Telles sont les questions majeures que nous nous posons dès l'ouverture du texte.

L'incipit est le « *fragment textuel commençant au seuil d'entrée dans la fiction(...) et se terminant à la première fracture importante du texte* »¹

L'analyse de l'incipit se révèle très importante dans la mesure où celui-ci est considéré comme « *une annonce ou du moins une orientation générale* »² L'incipit est le premier contact du lecteur avec le texte ; selon Khalid Zakri, il remplit deux fonctions constantes : la fonction « codifiante » (qui sert à deviner le genre et le style de l'œuvre) et la fonction « séductrice » grâce à laquelle l'attention du lecteur est attirée.

Sans pouvoir le nier : l'incipit est le dévoilement du texte et peut donc avoir une fonction informative (il noue le contrat de lecture : présentation des personnages, de l'encrage spatio-temporel ou des thématiques...) il « *implique une opération stratégique de codification, de séduction, d'information ou de dramatisation que se charge d'étudier la poétique* »³, cependant, dans la plupart des cas et particulièrement dans notre cas, c'est la fonction séductrice qui domine et qui sert à accrocher, à « capturer » le lecteur si l'on peut dire, puisque celui-ci est confronté à des éléments qui suscitent sa curiosité et lui offre des hypothèses de sens en attendant qu'elles soient confirmées ou non par le texte.

¹ ZEKRI, Khalid, *Etude des incipit et des clausules dans l'œuvre romanesque de Rachid Mimouni et dans celle de Jean –Mari, Gustave Le Clezio*, thèse de doctorat, université Paris XIII, 1998, p.46.

² SCHLEIERMACHER, Friedrich, *Herméneutique. Pour une logique du discours individuel*, Paris, Le Cerf, 1987, p.102.

³ ARON Paul, SAINT-JACQUES Denis et VIALA Alain, *Le dictionnaire du littéraire*, op.cit, p.294.

Dans l'œuvre de Malek Haddad, le miroir est placé dès l'ouverture, toute l'aventure est mirée et le lecteur n'a qu'à se perdre dans les jeux duplicatifs du texte.

Dans *La Dernière Impression*, le texte s'ouvre sur cet ordre donné par « celui qu'on appelait Ali » : « Il doit sauter ». Saïd a reçu l'ordre de détruire le pont qu'il a construit ; il hésite entre obéir ou désobéir. Ses hésitations sont le résultat d'un déchirement intérieur ; ceci devient l'indice d'une séparation, d'une destruction du pont et de l'amour, d'une liaison qui ne peut voir le jour. Avant même de lire le texte, le lecteur est devant le néant. Cette image du pont que nous avons déjà analysée est très signifiante puisque toutes les réflexions du texte s'organisent autour d'elle.

Pas loin, dans la même page du roman, l'écriture est encore liée à la mort : deux éléments d'une forte connotation et totalement antagonistes se présentent dans le texte et fournissent une réflexion métatextuelle très importante :

« Celui qu'on appelait Ali referma son stylo avec les gestes un peu lourds du professeur après sa leçon. Il le remit méticuleusement dans la poche intérieure de sa canadienne puis, soulevant délicatement son pistolet, il l'ajusta à la ceinture de son pantalon. Le pistolet semblait chose insolite à la taille de cet homme. » (p.9)

Le stylo et le pistolet sont la métaphore d'une écriture poétique/ politique dominante dans toute l'œuvre de Malek Haddad. D'autres scènes très suggestives permettent d'illustrer cette autotextualité, ce mouvement de régression capital et nécessaire au récit. Nous pouvons prendre comme première illustration cet énoncé qui ressemble à une sentence mais qui reflète la mort de Lucia :

« Il n'y a pas d'âge où l'amour peut fondre comme un flocon de neige. » (p.45)

Dans la séquence où Lucia allait quitter Saïd et l'Algérie, le narrateur nous décrit dans une sensibilité extrême, une scène où les flammes d'une cheminée veillaient sur les deux amoureux qui s'abandonnaient aux baisers et aux larmes. Ce qui caractérise cette séquence est le nombre important de répétitions littérales et variées :

« Ce moment ne finira jamais puisque Saïd a de la mémoire.

***Il neige, il neige encore. Treize heures, seulement treize heures. Lucia dans sa robe de gros tweed est jolie. Lucia s'en va demain. Demain elle quittera l'Algérie.[...] demain il fera jour. [...] De toutes manières, ce moment ne finira jamais** puisque Lucia s'en va **demain**. Jusqu'à **demain**, bon Dieu ! Jusqu'à **demain**...*» (p.73)

D'ici demain on verra bien. Mais en général, c'est après demain que commence la cécité.» (p.74)

Nous avons par exemple l'épizeuxie ou la palillologie qui selon *Le Dictionnaire de rhétorique* de Michel Pougeoise est une « *figure qui redouble, dans le même membre de phrase, quelques mots, d'un intérêt plus marqué.* »¹. C'est donc la plus simple des répétitions au sein d'une même phrase comme « il neige », « treize heures ». L'épanadiplose qui consiste à reprendre à la fin le même mot ou la même expression du début : « ce moment ne finira jamais ». Nous avons aussi l'anadiplose qui place au début le mot qui a terminé la phrase précédente : le terme « demain » à la fin de la cinquième phrase et au début de la sixième, aussi un polyptote qui consiste en une répétition entraînant une modification formelle entre « d'ici demain » et « après demain ».

De cet échantillon d'itérations que nous avons analysées, puisqu'il y'en a beaucoup, nous pouvons affirmer que l'écriture de la récurrence et ce volume

¹ POUGEOISE, *op.cit*, p.124.

de répétitions n'ont comme fonction que de figer le déroulement des évènements, mais ce qui est intéressant et surprenant chez l'auteur, c'est qu'il reconnaît la valeur de cette écriture ressassante et la dévoile au lecteur ainsi quand il écrit : « *Le temps n'a plus de frontières. Stop ! Le temps est figé.* » (p.74), il donne lieu à une mise en abyme du code qui informe le lecteur que ces répétitions sont employées pour briser toute chronologie et tout avancement, tout comme le remarque François Migeot à propos de *La Jalousie* de Robbe-Grillet et qui peut parfaitement s'appliquer aux romans de Malek Haddad.

« On a l'impression que l'action piétine, se répète, voire régresse. Si l'intrigue ne progresse pas, c'est que la chronologie de la diégèse, non plus n'est pas établie. Le début du roman ne coïncide pas avec le début de l'action, l'enchaînement des scènes ne suit pas une progression temporelle réaliste des évènements. »¹

Si ces reprises font piétiner l'action, d'autres encore vont mettre en exergue la réflexivité du passage vu sa haute capacité à annoncer l'avenir :

« Il neige, il neige encore. Demain Lucia s'en ira. Demain il ne neigera plus. »

« Demain, il n'y aura plus de neige blanche, il n'y aura plus de Blanche-Neige. Mais pour l'instant rien n'est fini et tout va commencer. » (p.74)

La répétition du terme « neige » qui revient comme un leitmotiv, puis son association à l'adverbe « demain », renvoient à la date de départ de Lucia pour la métropole, mais l'emploi du futur et de la négation réfèrent à la mort de Lucia, la Blanche-Neige qui meurt sur la neige blanche salie par le sang et le crime.

¹ MIGEOT, François, « De l'altération à l'autre du texte, sur *La Jalousie* d'Alain Robbe-Grillet » in *SEMEN 12 : Répétition, altération, reformulation dans les textes et discours*, PUF, 2000, pp. 197-198. Consulté le 18-12-2016 sur le site : <https://semen.revues.org>.

D'autres énoncés, comme la page tournée, le dernier pont ou une génération qui doit disparaître, fonctionnent comme une prolepse et annoncent la mort de Saïd :

« C'était quand même le dernier pont. Cette génération était la dernière impression de la légende des siècles. On l'a baptisée dans les sanglots et dans le sang. Elle savait bien pourtant que rêver était un mot d'ordre juste. Des hommes doivent mourir. Une génération doit disparaître. Mourir ainsi est une façon de tourner la page, c'est une façon d'écrire sa dernière impression. » (p.137)

L'histoire de *Je t'offrirai une gazelle* commence quand l'auteur pose son manuscrit sur le bureau de l'éditeur, ensuite « *il claqua la porte comme on referme un livre* » (p.14). A la fin de l'histoire, après avoir repris son manuscrit, « *l'auteur avait fermé la porte comme on referme un livre* » (p.125). Cette image du livre qui se ferme dès le début du texte est l'indice du vide et de la circularité. Cet indice veut dire que le roman qu'on allait lire est terminé ; que dedans il n'y a rien à dire, rien à lire. C'est le livre qui se ferme dès qu'on l'ouvre, c'est le manuscrit qui allait être imprimé et qui se retire et c'est enfin l'amour qui meurt.

Dans une scène similaire à celle de *La Dernière Impression*, l'auteur pose son manuscrit sur un bureau près d'une corbeille à papier et d'une gomme, dès le début du texte la fin est préparée, l'échec est annoncé et l'annulation du projet de publication de « *Je t'offrirai une gazelle* » est signalée :

« L'auteur a posé son manuscrit sur une table, près d'une gomme. A côté de la table il y avait une corbeille à papier [...]. Les gommes et les corbeilles à papier attendent vicieusement le sabotage. » (p.11)

Dès le début du texte, cette gomme et cette corbeille à papier attendent avec impatience la destruction du projet de l'auteur, la démolition de ce deuxième pont, elles attendent le sabotage du manuscrit. Ces figures de

gommes qui servent à effacer et de corbeilles qui servent à recevoir ce qui est rejeté, prédisent l'échec du projet de la publication du manuscrit, mais constituent aussi une mise en abyme textuelle puisqu'elles servent à narrativiser l'écriture.

Ce sabotage est aussi présent dans *L'élève et la leçon*, dès les premières pages, le lecteur trouve un personnage enfermé, tout au long du roman, dans un bureau devant sa fille qui lui demande de « faire disparaître » son enfant, et devant un ami auquel il faut annoncer la mort.

Il est à signaler que la première scène de ces trois romans se passe plus ou moins dans un bureau angoissant et insignifiant. Ainsi dans *La Dernière Impression*, nous savons que Saïd est avec Ali dans un endroit fermé, un bureau sûrement, dans lequel Saïd était assis sur un vilain banc de bois, il y'a aussi des journaux lépreux qui pendaient en misérables haillons sur de vieilles caisses, ayant contenu du savon, de même dans *Je t'offrirai une gazelle*, l'auteur se trouve dans un bureau triste et anodin, où le soleil n'allait pas plus loin que la corbeille à papier, où un drapeau pendait comme une oreille malheureuse. Dans *L'élève et la leçon*, Idir est dans son bureau, condamné, humilié par sa fille. De son bureau, Paris, la petite ville a sommeil.

Le bureau dans ces trois romans suggère l'enfermement et la neurasthénie, les personnages dans ces bureaux sont en face d'eux-mêmes, comme dans un miroir, ils se regardent, ils s'ennuient et finissent par s'enfuir de la morosité de l'espace clos, comme l'a remarqué Bakhouche Chérifa, à propos de l'espace fermé chez Malek Haddad, dans une étude sur *l'Expression plurielle du désert* :

« Les événements les plus importants se déroulent dans des espaces clos et fermés : appartement, bureau, bar, restaurant, chambre. Chaque fois que les protagonistes passent par un lieu clos, il y a une progression dans l'évolution de l'histoire. Le clos prend ici la figure du tragique de la solitude qu'elle soit subie ou égoïstement revendiquée. Le renfermement sur soi-même, la recherche de la

solitude constituent de toute évidence un choix délibéré pour Malek Haddad. »¹

A cet égard, nous pouvons nous demander pourquoi c'est le bureau parmi tous ces espaces clos qui ouvre le texte dans les trois romans cités?

De notre part, nous pensons que si Malek Haddad ouvre son texte sur cet endroit que fréquentent souvent les écrivains, c'est peut-être aussi pour attirer notre attention sur cet espace dans lequel s'emprisonne le poète et fait duo avec son texte, dans une scène de *Le Quai aux Fleurs ne répond plus*, que nous avons analysée précédemment, le narrateur nous décrit l'image de l'écrivain dans son bureau face à toutes les épreuves relatives à l'écriture, ainsi qu'aux difficultés rencontrées lors de la rédaction, le choix du bureau comme principal lieu de la progression des événements, nous renvoie à l'écrivain pour lequel le bureau est aussi un endroit mystique, un espace de la création littéraire, un endroit de la solitude et du travail acharné, puisque c'est dans cet espace que l'écrivain est obligé de donner naissance, dans la contrainte et le doute, à un texte qui s'envole et voyage pour atterrir sur d'autres bureaux peut-être, entre d'autres mains, laissant derrière lui son auteur, son compagnon dans ce bureau triste et non rénové.

Du moment que cet espace provoque une réflexion sur l'écriture, du moins pour nous, il peut donner lieu à une mise en abyme métatextuelle, ce qui convient bien évidemment à notre objet d'étude.

Le Quai aux Fleurs ne répond plus est un roman qui ne s'ouvre pas dans un bureau mais dans un train. La belle coïncidence, qui n'est pas une vraie coïncidence, est que l'histoire s'achève également dans le train, comme *Je t'offrirai une gazelle*, cette itération et ce dédoublement de l'espace créent un effet de circularité.

¹ CHEBBAH-BAKHOUCHE, *op.cit*, p.244.

Tahar Bekri nous fait remarquer à propos de l'épigraphe de *Je t'offrirai une gazelle* : « *Ne frappez pas si fort. Je n'habite plus là* » et à propos du mot de Gide qui revient à l'esprit de Khaled Ben Tobal dans *Le Quai aux Fleurs ne répond plus* « *Ne prépare pas tes joies...* » :

« *La solitude du héros est « consommée » avant même que la quête de l'autre ne commence. La négation par le verbe à l'impératif, ne prévoit-elle pas la fin du récit ? (...). Dès le commencement du départ, le voyage du héros est achevé.* »¹

Comme nous avons déjà vu, la forme impérative était présente également dans *La Dernière Impression*. Ainsi l'impératif et/ou la négation deviennent l'indice d'un échec évident.

Il convient aussi de s'arrêter sur d'autres énoncés présents dans *Le Quai aux Fleurs ne répond plus*, qui constituent des prolepses et peuvent donc illustrer l'écriture prédictive et spéculaire de Malek Haddad. Les signes sont nombreux et se succèdent inlassablement, nous ne reprendrons que les plus signifiants.

Dans le chapitre VIII du roman, le narrateur glisse ce commentaire pour faire allusion à la mort de Khaled et Ourida :

« *Mais l'amour d'Ourida revient. Il le rassure, le reconforte.*

Il sait mourir, celui qu'on aime, celui qui aime. » (p.34)

Plus loin, à la page 37, nous lisons :

« *Quelque chose s'est cassé. Il va droit vers la mort. A d'autres la parole, à d'autres les lendemains !* »

Pas très loin, nous repérons une autre allusion au suicide de Khaled:

¹ BEKRI, *op.cit*, p.149.

« Ourida n'écrit pas. Ourida n'écrit plus. Que se passe-t-il ? Le lundi, le mardi, rien, Poste restante rien. Chez Simon Guedj, rien. Il faut pourtant sourire, se raser le matin, ouvrir son journal au restaurant. Et tuer le temps, et se tuer soi-même. » (pp.40-41)

Juste dans la page suivante une autre allusion est faite à Ourida qui meurt dans les bras du parachutiste :

« Et cet ange méchant qui a pourtant des ailes bleues s'approche et lui murmure :

- Ton amour est au chaud dans les bras des montagnes. » (p.42)

Dans un autre passage nous retrouvons aussi le motif des « bras » répété à maintes fois, ce qui renvoie à la trahison d'Ourida, en fait dès qu'un signe se répète plus de deux fois c'est qu'à coup sûr il est porteur d'enseignement, nous nous trouvons alors dans l'obligation de le ressaisir, le retraiter pour confirmer ce que nous avons avancé :

*« Mais c'est d'abord Ourida dans les **bras** de mes regards, dans les **bras** de ma confiance, dans mes **bras** pour dessiner au ciel sa silhouette de légende et ma tendresse de tous les jours. »* (p.72)

Une autre scène fort suggestive se rapporte à la trahison d'Ourida et constitue une véritable prolepse, dans une séquence où le narrateur prend la parole et s'adresse à Khaled :

« Mais non, ce n'est pas une putain, mon petit, elle aime un autre homme et voilà tout. Mais non, il n'est pas paresseux, il ne croit pas aux fourmis et voilà tout. Mais non, il n'est pas mécréant, il dit qu'il ne croit pas en Dieu, mais Dieu croit en lui et voilà tout. Mais non, il n'est pas « pour », il n'est pas « contre », il n'est pas « ceci », il n'est pas « cela »... » (p.61)

Enfin, pour conclure cette analyse qui a porté sur l'autotextualité des romans de Malek Haddad, nous pouvons dire que l'autarcie littéraire comme forme de retour sur soi, réussit à cerner les phénomènes spéculaires de l'auteur

et offrir au roman une vitre réfléchissante dans laquelle se mire toute l'aventure littéraire.

II- Ecriture circulaire/ Ecriture spéculaire :

1- L'écharpe : une métaphore de circularité textuelle :

La métaphore emblématique a pour but de réfléchir le texte sous son aspect d'organisation signifiante, comme nous avons vu dans les définitions et illustrations de Dällenbach, le « textile » est une métaphore diégétique privilégiée, le tissu ou le tressage renvoient au texte par l'entrelacement et la texture qui est « *un arrangement réciproque d'éléments, un réseau relationnel.*»¹

Dans l'œuvre de Malek Haddad, cette métaphore est une récurrence qui se présente dans les quatre romans, à quelques variantes.

Dans *Je t'offrirai une gazelle*, le foulard offert à Yaminata porte les traits du fabuleux, du merveilleux, le lecteur déjà étonné par la description surprenante de l'écharpe, se questionne davantage sur sa symbolique :

« Moulay regarde la petite princesse, un foulard rouge autour du cou. Ce foulard, il le lui avait acheté un jour à Tripoli. Il venait des Soieries Lyonnaises mais il n'était vraiment rouge et vraiment prestigieux qu'autour du cou de Yaminata. Partout ailleurs il aurait fait « bon marché ». Ici, au pied du Koukoumen, il était l'écharpe fabuleuse d'une princesse bleue. L'idée ne trouve pas aisément ses mots. » (p.96).

¹ DÄLLENBACH, *op.cit*, p.125.

L'écharpe, métaphore du texte, est aussi présente dans *Le Quai aux Fleurs ne répond plus*, pour narrativiser l'écriture, Khaled Ben Tobal offre une écharpe sur laquelle est représentée la couverture de son dernier livre, comme pour ne pas risquer de faire passer cette symbolisation sous silence et renforcer son aspect réflexif, Khaled offre à Simon un « stylo ». Non pas un merveilleux stylo, non pas un stylo prestigieux et magnifique ramené d'un pays lointain, mais un simple stylo, ordinaire et usé, le stylo qu'il a utilisé pour écrire son roman :

« Meticuleusement, Simon, sans déchirer le papier, sans rompre les rubans, ouvrit son paquet. Ce n'était qu'un stylo, insignifiant, ordinaire, Khaled s'excusa presque pour dire :

- C'est avec lui que j'ai écrit mon dernier livre.

Le livre dont, justement, on représentait la couverture sur l'écharpe de Monique. » (p.45)

Dans *L'élève et la leçon*, l'écharpe est aussi présente presque à la fin du roman :

*« Echarpes andalouses **démaillées** sur la guitare, orge noircie, blé dur blé tendre... » (p.150)*

Dans *La Dernière Impression*, c'est l'écharpe de Bouzid qui va illustrer cette métaphore :

« Une maille à l'endroit, une maille à l'envers. Le tic-tac sempiternel du réveil sur le buffet de la cuisine. Une maille à l'endroit, une maille à l'envers(...) Un silence entoure la montagne, les rochers et les hommes comme une écharpe » (p.164).

Avant de démarrer une analyse des réflexions textuelles présentes dans ces passages, il importe ici de souligner l'allusion faite à *L'Envers et l'Endroit* d'Albert Camus, une suite d'essais autobiographiques publiés à Alger en 1939 par Edmond Charlot. Dans cet ouvrage, la pensée de Camus se voit résumée ainsi que les thèmes majeurs de toute son œuvre. Le livre nous raconte l'envers d'une enfance misérable dans les rues populaires d'Alger. Dans le quartier algérois de Belcourt, le jeune garçon est élevé par une mère silencieuse dominée et effacée devant le règne sévère de la grand-mère.

L'envers et l'endroit pour Camus est donc un va-et-vient entre le oui et le non, entre le pour et le contre, entre la beauté de la terre natale et sa splendeur solaire et l'absurdité et l'injustice de la guerre. Cette pensée antagoniste et paradoxale se voit enfin déterminée par une prise de position contre l'Indépendance et la Révolution. Interrogé à Stockholm, par un étudiant originaire d'Algérie, sur le caractère juste de la lutte pour l'indépendance menée par le FLN en dépit des attentats frappant les civils, il répond, selon Dominique Birman, journaliste du *Monde* qui a assisté à la scène :

« J'ai toujours condamné la terreur. Je dois condamner aussi un terrorisme qui s'exerce aveuglément, dans les rues d'Alger par exemple, et qui un jour peut frapper ma mère ou ma famille. Je crois à la justice, mais je défendrai ma mère avant la justice »¹

Bien que Camus ait dénoncé le terrible et les injustices, sa position vis-à-vis la Guerre d'Algérie, lui vaut la haine des militants algériens anticolonialistes. Malek Haddad déçu d'un exotisme touristique, de n'avoir vu en Algérie que le magnifique soleil, condamne ces écrivains talentueux qui n'avaient pas défendu la nation algérienne. L'envers et l'endroit pour Malek Haddad se distingue alors de celui de Camus, il ne s'agit pas d'un entre-deux, ni d'une solution intermédiaire, il s'agit plutôt d'un retour à la position initiale,

¹ BIRMAN, Dominique, *Le Monde*, « Albert Camus a exposé aux étudiants suédois son attitude devant le problème algérien » [archive], 14 décembre 1957.

au pont qui doit sauter, au fil qui doit se couper entre les deux nations. De plus, la mère dans *La Dernière Impression* ne subit pas l'effacement, ni la parole silencieuse, au contraire, chez Malek Haddad, la mère est une source d'expression, l'écharpe qu'elle a tricotée, sera portée par Bouzid lors du combat et honorera Saïd après sa mort, la mère prend conscience de l'utilité de la Révolution et va jusqu'à encourager ses enfants à lutter contre l'Armée Française :

« Avec sa mère et Fadila -sa belle sœur- Saïd veilla fort tard. Ni l'une ni l'autre ne semblait tellement affectée par les événements de la vielle. On parla certes de Bouzid, mais sans trémolos romantiques dans la voix, seulement pour regretter son absence comme si un empêchement banal lui avait interdit de se trouver là. Des trois, Saïd était le plus remué. » (pp.59-60)

Fermons cette parenthèse sur Albert Camus et retournons à cette image des mailles à l'endroit et à l'envers qui revient huit fois en l'espace de quelques pages, elle fonctionne alors comme un « leitmotiv » défini dans le *Dictionnaire des termes littéraires* comme un :

« Motif formel récurrent, qui rend reconnaissables les personnages et les situations. Il peut s'agir de propos caractéristiques d'un personnage qui se trouvent répétés chaque fois qu'il intervient. Un leitmotiv est donc un moyen stylistique que l'on identifie par des traits spécifiques. »¹

Cette répétition active la mise en abyme en la rendant visible au lecteur. D'autres réitérations phrastiques se succèdent, dans le dernier chapitre de *La Dernière Impression*, dans un rythme très ralenti. Le « tic-tac » de l'horloge, qui renvoie à un rythme régulier et l'adjectif « sempiternel » que nous avons souligné sont employés ici pour illustrer ce mécanisme de répéter indéfiniment

¹ *Dictionnaire des termes littéraires*. Dir. Hendrik van Gorp, Dirk Delabastita, Lieven D'hulst, Rita Ghesquiere, Rainier Grutman et Georges Legros. Paris : Honoré Champion, collection « Champion classiques », 2005 : p. 274.

au point de fatiguer le lecteur¹, ils se réfèrent alors à cette écriture du ressassement et de la récurrence. Nous pouvons prendre pour exemples les passages suivants que nous relevons uniquement du dernier chapitre de *La Dernière Impression*, puisqu'il existe un nombre important de ces répétitions qui constituent la technique narrative fondamentale de l'écriture de Malek Haddad et deviennent son principe créateur :

- « *Il faut atteindre la grotte. Coûte que coûte. C'est une question de vie ou de mort.* » (p.162)

« *Il faut quitter la grotte. Coûte que coûte. C'est une question de vie ou de mort.* » (p.163)

- « *Le petit avion, le mouchard, le chien de chasse, le chien policier n'est pas seul* » (p.161, p.162 et p.166)

- « *Maintenant il n'est plus question de regarder le serpolet, les fourmis ou les escargots.* » (p.161)

- « *Il n'y a plus de cigogne, il n'y a plus de fourmi, il n'y a plus de serpolet* » (p.162)

- « *Il ne s'agit plus de serpolet, d'escargot, de petite fourmi* » (p.166)

« *Les fourmis sont partis. Les escargots restent chez eux. On ne voit plus de serpolet.* » (p.169)

- « *Ce qu'elle nous fait faire la garce.* » (Répété 4 fois dans la page 167.)

-« *Djamel, un petit professeur d'opérettes à tourner la tête aux collégiennes.* » (p.164 et 165)

-« *Il faut gagner du temps, il faut gagner la nuit.* » (p.161 et 162)

- « *Moments chauds de la paix sur la maison tranquille.* » (répété deux fois à la page 163.)

¹ Dictionnaire Larousse en ligne.

L'écharpe qui revient dans les deux derniers romans, que nous avons cités, est présente surtout à la fin du texte, quand Saïd meurt, Bouzid lui couvre le visage avec son écharpe, c'est la dernière phrase du roman :

« *La sueur coule au front de Bouzid. Son écharpe est **défaite**. Une maille à l'endroit une maille à l'envers.* » (p.167)

« *Bouzid a détaché l'écharpe de son cou. Bouzid a recouvert le visage de son frère. Une maille à l'endroit, une maille à l'envers...* » (p.169)

La présence de cette métaphore à la fin du texte, avec l'adjectif « démaillées » que nous retrouvons dans *L'élève et la leçon*, et « défaite », dans *La Dernière Impression*, nous amène, dans un premier temps, à penser que cette image peut renvoyer au dénouement du récit, donc à sa clausule.

Ces répétitions lexicales et phrastiques ont pour fonction de ralentir la narration, le dénouement est retardé, le lecteur impatient de connaître la fin se trouve devant des séries infinies de duplications qui bouleversent l'unité et la linéarité du récit qui s'étale à travers les descriptions de l'espace, des choses ou des personnages, c'est la technique de prédilection des nouveaux romanciers comme le note Marie-Laure Bardèche :

« *Négation de la successivité, la description ainsi menée instaure une éternisation de l'instant, une sorte de simultanéité suspendue – et fictive – de la perception spatiotemporelle. L'essence de la description est en effet de considérer les êtres et les choses dans leur simultanéité. Les situant dans l'espace et non dans le temps, elle présente les procès eux-mêmes comme des spectacles. (...) Suspendre le cours du temps, étaler le récit dans l'espace, figer une scène en tableau, puis animer ce tableau en scène, tels sont, remarque Genette, les effets de ces répétitions-variations (1966 : 88). Cette description qui « se contredit, se répète, se reprend,*

bifurque » (Pour un Nouveau Roman, 1963 : 127) s'accompagne de l'emploi systématique du présent de l'indicatif. »¹

De plus, la forme ronde de la maille et la répétition du mouvement du tressage et la manière même de tricoter qui consiste à faire tourner le fil autour de l'aiguille pour réaliser une maille, deviennent la métaphore d'une écriture circulaire, d'une écriture spéculaire si chère aux écrivains du XXe siècle. Le verbe « tricoter » lui-même renvoie chez Malek Haddad à l'écriture, nous retrouvons cette image explicitement dans un poème intitulé *La pause* dans son deuxième recueil *Ecoute et je t'appelle* :

« Je tricote avec des brins d'amour

Un manteau d'arc-en-ciel pour le bal que voilà

Nous irons

La rosée

Aura le goût du jour

Je tricote une valse au piano des lilas. »²

Le récit depuis son début n'a plus rien à raconter, les échos et les mises en abyme créent tout un réseau de retour en arrière, de va-et-vient qui oblige le lecteur à revenir sans cesse au point de départ. Les mailles à l'endroit et à l'envers illustrent d'une manière ostensible la spécificité de l'écriture de la récurrence chez Malek Haddad, elles exhibent ce principe de specularité et de composition en miroir, le texte est alors « démaillé », « décousu », « défait » dès son ouverture, il n'a plus alors que se retourner obsessionnellement sur ses formes, comme le souligne Sophia Dachraoui :

¹ BARDECHE, Marie-Laure. *Le principe de répétition : littérature et modernité*, op.cit, pp.185-186.

² HADDAD, *Ecoute et je t'appelle*, (2015), op.cit, p.55

« Le texte ou le textile autrefois solide, fluide et bien tissé, se relâche, se troue, se défait, se délie et devient dentelle. Le roman n'est plus à « filer », mais à « dé-filer », le nœud de la vieille intrigue et son dénouement sont substitués par un réseau plus complexe, une infinité de nœuds dont ne se démêlent ni commencement ni fin. Face à la perte de repères et de mémoire, la vieille myope n'a qu'à revenir, défaire, refaire, répéter et ce à l'infini. »¹

2- Philosophie de « l'infini » chez Malek Haddad:

2-1- La rondeur chez Malek Haddad :

De par sa forme ronde, la balle rejoint aussi l'image de la maille, une autre métaphore de l'écriture circulaire, dans le passage suivant, l'accent est mis sur l'aspect rond des mots, des yeux et des balles.

*La **bouche** qui avait prononcé ces mots était aussi **ronde** que les **yeux** du médecin. Il y a de ces mots qui ne sont pas plus gros qu'une **balle**. » (La Dernière Impression, p.25)*

Dans *Je t'offrirai une gazelle*, on y trouve le rond dans les cercles, les yeux, la bouche, le visage, les seins, le ventre :

- « **Deux cercles concentriques** entouraient le soleil qui tremblait. [...] **Les yeux** brillaient. La drogue se promenait dans les idées. » (p.30)

- « **Les yeux** du graisseur sont **ronds, dessinés au compas**. Il n'a plus que ses **yeux**. On ne voit plus que ses **yeux**. Il n'a plus de visage. » (p.109)

¹ DACHRAOUI, Sophia, « La circularité romanesque au XXème siècle », 29.05.11, dans La Une CED, Les Dossiers, *Chroniques Ecritures Dossiers*. Consulté sur le site <http://www.lacauselitteraire.fr/la-circularite-romanesque-au-xxeme-siecle>, le 17-03-2017.

- « *Gisèle Duroc était presque belle. On lui pardonnait son front trop grand, ses yeux trop pâles et la petite moue qui faisait un arc de cercle au coin de sa lèvre et autour de sa cigarette.* » (p.15)

- « *Toute chaude, un beignet, un paquet d'aventure, c'est une chatte ronroneuse. (...) Contrairement aux autres Targuiates, elle était plutôt petite, potelée, moins scripturale. Mais quand elle regardait, malgré ses dix-sept ans, malgré son rond visage d'enfant et ses gestes amusants (...), c'était alors une femme, une princesse.* » (pp.51-53)

- « *Yaminata dort, petite boule, beignet d'amour, chanson froissée.* » (p.53)

-« *l'auteur regarde Gisèle, ses yeux sont des fenêtres.* » (p.54)

-« *Gerda ouvrit un œil propre et tranquille, un regard vert tout plein de vallée heureuse puis sourit à l'auteur. Ses seins dessinaient un oiseau dans son vol, à la limite du drap.* » (pp.63-64)

- « *Mais Gerda n'entendait rien. Elle vivait malgré les mots, elle vivait malgré le froid, elle vivait parce qu'elle était faite pour vivre, parce que la vie, c'est la vocation des coccinelles. Ses seins étaient durs, ses yeux plus verdoyants qu'une vallée heureuse.* » (p.75)

- « *Les yeux de la guelta sont des yeux verts.* » (p.95)

- « *Yaminata regarde la nuit qui va venir. Le Koukoumen regarde Yaminata. Le ventre de Yaminata est un peu rond. [...] Yaminata a croisé ses mains sur son petit ventre rond. Elle est fière et lourde. Le regard va plus loin que tous les horizons. Le cœur va plus loin que la piste.* » (p.112)

Dans *L'élève et la leçon* :

- « *Elle a des seins bien ronds. Le fard n'a pas son goût.* » (p.20).

- « *Je croise toujours les bras sur mon bureau. Je regarde ma fille. Ses petits seins sont ronds.* » (p.63)

- « *Le monde a des yeux bleus et le désert a vérifié son immense impatience.* » (p.40)

- « *Fadila tient son petit cartable sur son petit ventre. Omar remonte ses **lunettes** avec son nez* » (p.43)

- « *Aujourd'hui **mes yeux** se contentent de regarder. L'avenir n'est plus dans **mes yeux**. Pourtant, **ces yeux**, qu'on y creuse, qu'on les arrache, on y trouvera Germaine.* » (p.97)

Dans *Le Quai aux Fleurs ne répond plus*, la rondeur est symbole de la femme, ses yeux, ses seins ou son ventre sont aussi évoqués dans ce passage :

« Poésie, tout est poésie chez la femme, et tant pis pour les analphabètes. Le corsage est jaloux. L'émotion d'une poitrine et parfois la conscience d'un poème avorté. (...) Monique regarde sa poitrine. Sur les quais, Khaled regarde la Seine. Monique se caresse les hanches. Elle sait que son ventre est offrande. » (pp.12-13)

Nous retrouvons aussi la rondeur des yeux, de la terre et du ballon dans le poème suivant extrait du recueil *Le Malheur en Danger* :

*« Il était une fois
là-bas
dans mon pays
Il était un garçon
qui
voulait un **ballon**
Mon petit camarade
Il avait des **yeux ronds** comme la **Terre**
Maintenant qu'il est mort
- On l'a tué dans sa prison-
Quand je vois des **ballons**
Maintenant qu'il est mort
Qu'il est mort sans son **ballon***

Je doute à tout jamais que la terre soit ronde

Je n'ai de tâche qu'à remplir

Et puis la terre à écouter... »¹

La rondeur dans ces images est symbole de féminité, de sensibilité et de désir, nous le voyons par exemple quand l'auteur évoque les yeux ou les seins, c'est aussi un symbole qui incarne la maternité quand il s'agit d'un ventre rond, le poète lui-même avoue que tout est poésie dans la femme.

2-2- La rondeur pleine chez Gaston Bachelard :

On ne peut parler de la représentation symbolique de la forme ronde sans invoquer Gaston Bachelard qui consacre le dernier chapitre de son ouvrage *La poétique de l'espace* à l'étude de « *la phénoménologie du rond* »². Il cite comme première source à ses réflexions, le grand livre de Jaspers : *Von der Wahrheit*, duquel il extrait que « *tout être semble en soi rond.* », puis Van Gogh qui a écrit : « *La vie est probablement ronde.* », Joë Bousquet, sans avoir connu la phrase de Van Gogh, écrit : « *On lui a dit que la vie était belle. Non ! La vie est ronde* », et enfin il cite La Fontaine: « *Une noix me rend toute ronde.* »³.

A partir de ces quatre textes célèbres, qu'il considère comme des « *merveilles de la phénoménologie* », il aboutit à sa poétique phénoménologique de la forme ronde qui selon lui dépasse la représentation métaphorique pour devenir une forme d'existence, une rondeur d'être, où la vie dans sa « *vérité intime* » est ronde :

¹ HADDAD, *Le Malheur en Danger*, op.cit, p. 33 - 34.

² BACHELARD, op.cit, p. 257.

³ *Ibid.*

« Si l'on se soumet à la force hypnotique de telles expressions, voilà qu'on se tient tout entier dans la rondeur de l'être, qu'on vit dans la rondeur de la vie comme la noix qui s'arrondit dans sa coquille. Le philosophe, le peintre, le poète et le fabuliste nous ont donné un document de phénoménologie pure. »¹

Bachelard s'intéresse particulièrement à la « rondeur pleine », la sphère caractérisée principalement par le vide ne constitue pas un objet d'étude en phénoménologie :

« La sphère du géomètre est, la sphère vide, essentiellement, vide. Elle ne peut nous être un bon symbole pour nos études phénoménologiques de la rondeur pleine. »²

La « rondeur pleine » de l'être est liée chez Bachelard à son désir de se voir de l'intérieur, à se retourner sur soi, et s'orienter vers son essence et son existence :

« Les images de la rondeur pleine nous aident à nous rassembler sur nous-mêmes, à nous donner à nous-mêmes une première constitution, à affirmer notre être intimement, par le dedans. Car vécu du dedans, sans extériorité, l'être ne saurait être que rond. »³

Soulignant, pour plus de clarté, qu'en mathématique la sphère se distingue de la boule : la première est vide, la deuxième est pleine. Or chez Malek Haddad, Yaminata par exemple est décrite comme une boule chaude, les yeux, les seins, les balles sont tous des rondeurs pleines, mais le ventre de la femme est particulièrement une rondeur pleine, puisqu'il se rapporte à une grossesse et donne naissance à un autre être, ce qui convient parfaitement à la réflexion de Bachelard sur la « vie ronde », « gardée de toute part, enclose dans une boule vivante, au maximum par conséquent de son unité ».⁴

¹ *Ibid.*, p.259.

² *Ibid.*, pp.260-261.

³ *Ibid.*, p.159.

⁴ *Ibid.*, p.263.

A partir de cette dernière définition très éclairante de Bachelard, nous pouvons aussi faire un rapprochement entre l'écriture spéculaire comme forme d'autarcie littéraire et ces images de la rondeur pleine chez Malek Haddad.

La rondeur pleine qui correspond au désir de se voir de dedans, se rapporte aussi à cette littérature qui se contente d'elle-même, à ce récit qui tend à se suffire à lui-même sur le plan fictionnel, énonciatif ou textuel. La rondeur chez Malek Haddad dépasse donc son statut symbolique classique de féminité et de sensibilité pour caractériser une forme d'écriture ronde, comparable à la vie ronde telle que la conçoit Bachelard.

Dans cet ordre d'idées, il est nécessaire de pousser un peu plus loin la réflexion sur la manifestation philosophique de la circularité dans l'œuvre de Malek Haddad. A cet égard, nous avons remarqué qu'en plus de ces formes de rondeur pleine relatives à la vie, à la sensibilité et à la poésie, il existe en parallèle une autre forme de rondeur vide, il ne s'agit pas d'une sphère mais du cercle et surtout du chiffre « zéro », d'ailleurs le terme « sphère » a pour étymologie « *espera* » de l'espagnol, « *esfera* » de l'italien, « *sfera* » du latin et peut-être « *ṣifr* » qui est un chiffre arabe qui signifie « zéro ». Nous puisons notre première illustration de *L'élève et la leçon*, il ne s'agit bien évidemment pas d'un chiffre mais d'un symbole :

« L'arithmétique elle aussi est foutue. Je n'ai jamais compris pourquoi les zéros font des nombres. » (p.20)

Le zéro est une forme ronde qui évoque par excellence la cyclicité et le vide. Alors quand *Les zéros tournent en rond*¹, le vertige est assuré et la boucle est bouclée, ce qui illustre merveilleusement la spécularité de l'œuvre de Malek Haddad, qui tourne en rond et se replie sur elle-même, comme

¹ Est le titre d'un essai de Malek Haddad, *op.cit.*

l'illustre ce passage de *Je t'offrirai une gazelle*, où l'allusion est faite à ce mouvement rotatoire de l'écriture circulaire :

« *Les deux hommes ont tourné en rond toute la nuit, et toute l'autre nuit, et toute l'autre nuit encore, et toute l'autre autre nuit. Il y a dix ans qu'ils tournent en rond. Ils ont toujours tourné en rond.* » (p.110)

Le zéro est une notion récurrente chez Malek Haddad, mais ce qui est encore plus intéressant c'est quand il ne s'agit pas d'un « zéro » mais d'un « double zéro », on passe alors du fini à l'infini, de l'existence à la non-existence, du sens plein au sens vide, du langage expressif à la parole silencieuse, à la continuité et à l'éternel recommencement. Les « rondeurs pleines », que nous avons analysées à partir des définitions de Bachelard, à l'exception du « ventre » qui inspire la vie ronde, se métamorphosent dans l'œuvre de Malek Haddad en « rondeurs vides » puisqu'elles deviennent par leur forme et leur symétrie, un double zéro, pour symboliser l'infini :

« *Alors, les **yeux** du docteur Legendre. Des **yeux ronds**, suppliants. Des **yeux** qui ne demandaient rien mais qui exigeaient tout. Des **yeux** maladroits et bons. Le **double zéro** tragique dans la marge d'un poème avorté. Mais il faut deux **zéros** pour écrire **l'infini** (...)* (La Dernière Impression, p.25)

« *Les **yeux** de Lucia étaient couleur de tristesse. Les **yeux** de Saïd promenaient les braises de la cheminée. Les **yeux** de Lucia en haut, les **yeux** de Saïd en bas.[...] Les **yeux** de Lucia, les **yeux** de Saïd, et l'amour se renvoie **d'un infini à l'autre**.* » (La Dernière Impression, p.78)

De ces citations jaillit toute la philosophie de l'infini de Malek Haddad, le zéro qui inspire la circularité, est le symbole d'un texte où il n'y a ni commencement, ni fin. *Les zéros tournent en rond* sont une parfaite illustration du lecteur de Malek Haddad, qui tourne en rond tout au long de sa

lecture, perdu et émerveillé devant ces jeux de mots qui se prolongent sans se lasser, sans se fatiguer. L'infini auquel aspire Malek Haddad, est un monde sans limites, sans contraintes, la liberté de l'être se manifeste par sa liberté d'expression, la poésie de l'auteur si prégnante dans son œuvre romanesque est le moyen d'échapper à cette maudite réalité, pour toucher à l'infini, comme le dit Malek Haddad à propos du pouvoir d'une main d'un poète :

« Avec elle, je touche un instant d'immortalité et de vérité. Elle est faite pour caresser un sein, un ventre rond. »¹

3- Malek Haddad et « L'Éternel retour » de Nietzsche :

Parler de cet éternel recommencement de l'écriture en miroir, de cette cyclicité narrative, nous renvoie à *L'Éternel retour*, un concept majeur de la philosophie de Nietzsche qui a influencé la pensée contemporaine et particulièrement les écrivains du XXe siècle, séduits de plus en plus par les théories de cyclicité et de répétitivité.

L'éternel retour serait une « *pensée proprement abymale* »² sur laquelle est fondé le nihilisme nietzschéen, il repose sur la logique d'un temps cyclique et non linéaire. Pour Nietzsche l'univers est fini, il est déterminé par le principe physique d'une quantité fixe d'énergie qui serait responsable de la cyclicité des phénomènes naturels, comme l'explique Karl Lowith dans son ouvrage consacré à l'éternel retour nietzschéen :

« L'éternel retour est une «loi originelle» sans devenir, c'est-à-dire qu'elle est, à l'aube de l'origine, déjà posée dans l'univers avec sa quantité d'énergie déterminée. Même les phénomènes naturels de

¹ ALI- KHODJA, *op.cit*, p. 267.

² DUMOULIE, Camille, «L'éternel retour: la grande pensée de Nietzsche», in *Dictionnaire des mythes littéraires*, Monaco, Le Rocher, 1994, p. 575.

cycle et de répétition périodique, par exemple des astres et des saisons, le retour toujours identique du jour et de la nuit, des marées, cachent déjà l'essence originelle de la loi de l'éternel retour qui peut être saisie mathématiquement. »¹

Nous retrouvons aussi chez Malek Haddad, cette idée de répétition périodique des phénomènes naturels, l'accent est mis davantage sur la rotation de la terre, comme pour faire allusion au mouvement giratoire du texte, de l'auteur et du lecteur qui tournent mutuellement en rond :

« Là-haut les étoiles sont toujours des étoiles. On attend que les évènements modifient la nature. Une bombe peut sauter, la terre tourne. Un train peut dérailler, la terre tourne. Une grenade peut éclater dans un grand square de la ville, la terre tourne. Ce flegme du cosmos a quelque chose de rassurant et de monstrueux à la fois. Rassurant parce qu'il donne la mesure d'une éternité incassable. Monstrueux parce que ce flegme ressemble à une étrange indifférence. » (La Dernière Impression, pp.16-17.)

Comme l'univers est déterminé par cette quantité d'énergie, le temps devient infini, il se reproduit sans cesse, *«bien que sa combinatoire soit toujours imprévisible et créatrice de nouvelles formes»²*, écrit Nietzsche. Donc ces nouvelles formes impliquent des différences, ce qui donne aux théoriciens de la répétition, cette idée de répétition « variationnelle ». Comme nous l'avons montré tout au long de notre recherche, une répétition ne dit jamais la même chose, elle implique toujours une variation, elle oscille toujours entre l'identité et l'altérité comme principes de son fondement, comme le montre Deleuze à propos de l'éternel retour nietzschéen :

¹ LOWITH, Karl, *Nietzsche*, Paris, Hachette Littératures, 1998, p. 112, cité par ARSENAULT, Maude, *La circularité des mythes dans Les chrysalides de Daniella Hodrova*, mémoire de la maîtrise en études littéraires, Université Québec, Montréal, Aout.2007, p.12.

² NIETZSCHE, Friedrich, *Fragments posthumes sur l'éternel retour*, Paris, Editions Allia, 2003, p. 107.

«Ce n'est pas l'un qui revient, mais le revenir lui-même est l'un qui s'affirme du divers ou du multiple. En d'autres termes, l'identité dans l'éternel retour ne désigne pas la nature de ce qui revient, mais au contraire le fait de revenir pour ce qui diffère.»¹

Eliade nous fait remarquer ,à propos du recours à la répétition infinie et l'écriture en perpétuel recommencement, que l'abolition du temps est l'effet produit par ces procédés notamment dans l'œuvre de James Joyce et T.S. Eliot :

«Il vaut en tout cas d'être remarqué que l'œuvre de deux des écrivains les plus significatifs de notre temps - T.S. Eliot et James Joyce- est traversée dans toute sa profondeur par la nostalgie du mythe de la répétition éternelle et, en fin de compte, de l'abolition du temps »²

Cependant, pour Nietzsche, il ne s'agit pas d'abolir le temps « *mais plutôt une suppression de la notion de «début» et de «fin» et donc de «but à atteindre»³* . De plus, l'abolition du temps n'est pas possible dans l'œuvre littéraire qui a besoin d'avancer, malgré les nombreux arrêts. Chez Malek Haddad, nous le voyons par exemple dans la scène de séparation de Lucia et Saïd, que nous avons analysée, où les répétitions agissent dans le sens d'une suspension narrative momentanée, pour redémarrer après. De plus les repères se perdent quant aux notions de début et de fin, puisque la fin est annoncée dès le début et que l'histoire refuse de démarrer selon l'ordre chronologique pour lequel elle a été conçue.

Le temps cyclique s'opère donc, chez Malek Haddad, par ces répétitions variationnelles, il perd ses frontières, il se fige un moment, puis il

¹ DELEUZE, Gilles, *Différence et répétition*, Paris, Presses universitaires de France, 1969, p. 15.

² ELIADE, Mircea, *Le mythe de l'éternel retour*, Paris, Gallimard, 1969, p. 171.

³ ARSENAULT, Maude, *op.cit*, p. 13.

recommencera à l'infini, comme le montre ce passage déjà cité de *La Dernière Impression* :

« Demain il n'y aura plus de Blanche-Neige. Mais pour l'instant, rien n'est fini et tout va commencer. » (p.74)

L'éternel retour de Nietzsche, peut donc trouver écho dans l'œuvre de Malek Haddad, mais il ne faut pas comprendre ça comme une conception philosophique ou religieuse de l'auteur, puisque « *L'éternel retour* » tel que le propose Nietzsche, implique un retour métamorphosé de l'être, il est proche de la métempsycose comme l'affirme Klossowski : « *De la sorte, Nietzsche introduit comme une version renouvelée de la métempsycose* ». ¹ Soulignons que la métempsycose est selon le Petit Robert une « *doctrine selon laquelle une même âme peut animer successivement plusieurs corps humains ou animaux, et même des végétaux.* » ²

Le concept nietzschéen repose essentiellement sur le nihilisme et le rejet de certaines religions monothéistes considérées comme linéaires comme le christianisme, l'Islam ou le judaïsme, ces religions acceptent l'idée de résurrection et réfutent l'idée de réincarnation :

« La résurrection suppose qu'une seule et même âme soit unie indéfectiblement à un seul et même corps, alors que la réincarnation suppose qu'une âme peut voguer vers diverses enveloppes matérielles, qu'elles soient humaines, animales ou végétales. » ³

¹ KLOSSOWSKI, Pierre, *Nietzsche et le cercle vicieux*, Paris, Mercure de France, 1978, p. 107-108.

² Cité par ARSENAULT, Maude, *op.cit*, p. 21.

³ ARSENAULT, Maude, *op.cit*, p. 22.

Du fait que ces religions réfutent la réincarnation, elles ne sont plus aptes à saisir l'éternel retour et la cyclicité du temps comme l'explique Christine Bétis dans son *Etudes sur les métamorphoses* :

«*La croyance en la métempsychose est liée à la conception cyclique du temps. C'est pourquoi, très répandue dans les civilisations indienne, grecque (pythagorisme) et nordique, elle est rejetée par le judaïsme, le christianisme et l'Islam qui se fondent sur un temps linéaire.*»¹

Il en ressort de ces définitions, la nécessité d'éclaircir notre réflexion à propos de l'éternel retour chez Malek Haddad. Comme nous le remarquons, le recours à une telle notion n'était pas sans risque de poser le problème idéologique et philosophique et même religieux de l'écrivain. Or l'éternel retour tel que nous l'avons conçu dans l'œuvre de Malek Haddad, s'éloigne ici d'une conception éthique et théologique, ceci n'affecte pas donc la pensée de l'auteur ou ses perceptions idéologiques et religieuses, ce qui n'est pas l'objet de notre recherche qui s'est déclarée purement textuelle. L'éternel retour tel que nous l'envisageons chez Malek Haddad, serait un phénomène littéraire et textuel, il répond à la question de la récurrence, de la circularité et de la specularité de l'écriture de l'auteur.

Il s'ensuit de ces explications, que si on transpose l'éternel retour nietzschéen en littérature, nous obtiendrons toute une théorie spécifique à la répétition-variation, que Deleuze a nommé *Différence et répétition* et que Genette appelle «*L'autre du même*» ou encore ce que Derrida désigne dans son ouvrage *L'écriture de la différence*.

De notre part, nous trouvons que l'éternel retour n'est pas uniquement envisageable dans l'œuvre de Malek Haddad, mais il devient le principe fondateur de son écriture. A ce propos, l'idée de résurrection, que nous avons

¹ BETIS, Christine, *Etudes sur les métamorphoses*, Paris, Ellipses, 1995, p. 30.

expliquée plus haut, conforme à une pensée linéaire n'est pas possible dans les romans de l'auteur puisqu'elle requiert le retour du même, alors que la réincarnation, qui implique une métamorphose et donc un renouvellement, trouve tout son sens dans son œuvre. Autrement dit, si on prend l'exemple du personnage de Malek Haddad, nous aurons l'impression que dans les quatre romans il s'agit d'un unique personnage qui se métamorphose en Saïd, en auteur, en Idir ou en Khaled. C'est presque le même personnage, un algérien déchiré entre l'Algérie et la France, c'est aussi un intellectuel contraint à prendre une position vis-vis la Guerre de Libération, c'est aussi un amoureux soit d'une française inaccessible (dans *La Dernière Impression* et *L'élève et la leçon*), soit d'une algérienne qui devient aussi inaccessible (les deux autres romans). C'est un personnage silencieux, lassé par les explications. Quand Saïd meurt, il se réincarne d'une manière ou d'une autre dans d'autres personnages, il se métamorphose en écrivain, en chirurgien, en poète, en artiste. Le roman lui-même se métamorphose en changeant de titre mais pas de contenu, cette âme se réincarne dans d'autres corps textuels, en poursuivant l'aventure littéraire, cette idée est clairement exprimée dans le premier roman de Malek Haddad :

« Rien ne finit, tout a changé. A se faire à ces changements on se refait. A mener une autre vie on devient un autre homme. On peut garder tous ses espoirs et perdre toutes ses illusions. » (La Dernière Impression, p.136)

Il en ressort de ce passage, une continuité, une perpétuité et bien évidemment une métamorphose, un changement et donc un renouvellement, une sorte de réactualisation de l'être et des événements.

Aussi, le personnage féminin est très répétitif, Lucia meurt mais se réincarne dans Gisèle, Gerda ou Monique, Ourida est elle-même l'origine de tous les personnages féminins. Le garçon attendu de Simone, la femme de Bouzid dans *La Dernière Impression*, devient l'enfant de Yaminata dans *Je t'offrirai une gazelle*, puis celui de Fadila dans *L'élève et la leçon*, à cet effet

nous avons remarqué que l'enfant attendu par la femme enceinte est toujours de sexe masculin, alors que l'enfant né est de sexe féminin, on trouve par exemple Zoulikha la fille de Bouzid ou Nicole la fille de Simon.

Nous avons remarqué aussi que mêmes les noms attribués aux personnages reviennent presque dans les quatre romans à des variations bien évidemment, nous trouvons alors :

- Saadia, la femme d'Idir / Saïd, le protagoniste de La D.I
- Ali, ami de Moulay / celui qu'on appelait Ali, ami de Saïd / Si Ali, le père de Saïd.
- Simon, ami de Khaled (L.Q.A.F) / Simone, la femme de Bouzid (La D.I) / Mme Simone, une femme âgée soignée par Idir (L.E.L, p.71)
- Ourida dans J.T.G et dans L.Q.A.F/ Lala Ouardilla, la tante de Saïd (La D.I, p.31)
- Nicole, la fille de Rolland (dans La D.I) / Nicole, la fille de Simon (L.Q.A.F)
- Fadila, la femme de Bouzid (La D.I) / Fadila, la fille d'Idir (L.E.L)
- Idir, le protagoniste de L.E.L / Idir, oncle de Saïd (D.I)
- Malika, la fille de Khaled/ Malika, une jeune fille qui aime Saïd.

Aussi, l'éternel retour est un peu ce lecteur qui tourne la page pour lire la suivante, qui elle-même doit être tournée pour lire une autre et ainsi de suite, jusqu'à l'infini. Cette image, que nous retrouvons dans *La Dernière Impression*, revient comme un leitmotiv pour illustrer ce mouvement rotatif et circulaire :

« Il faut tourner la page. Avez-vous songé au poids d'une page qu'on tourne ? On feuillette le bouquin de sa vie. On écrit le mot fin alors que tout commence. Tout commencera toujours. C'est la relève. A d'autres les pages blanches, les pages sans rides, les

pages riches d'avenir en puissance. Il faut tourner la page.»
(p.136)

On trouve également dans *La Dernière Impression* une réflexion sur la page tournée, le changement et la métamorphose :

« Il faudrait changer comme les évènements. Il faudrait tourner avec la page. Nous évoluons mais nous ne changeons pas. Dans ce domaine, une métamorphose c'est une question de siècles et de siècles. » (pp.136-137)

« Quand on tourne la page, c'est pour écrire sur la suivante. »
(p.139)

A partir de cette dernière citation, nous pouvons encore avancer que tourner la page chez Malek Haddad, est aussi la nécessité de clore un roman pour écrire un autre, sauf que le dénouement n'est pas possible dans un texte circulaire et répétitif, alors au lieu de terminer l'histoire habituellement, l'auteur par certaines répétitions littérales et intratextuelles, annonce ses autres romans, comme une nouvelle version d'un roman qui a du mal à s'achever, comme un recommencement perpétuel de l'écriture qui crée une continuité et un renouvellement. La répétition qui structure le récit réussit donc à élaborer un réseau intratextuel de grande ampleur et restituer un dialogue permanent entre les mêmes textes de l'auteur.

Dans les exemples qui suivent, nous retrouvons des éléments des autres romans de Malek Haddad, insérés dans *La Dernière Impression*, on peut alors comprendre aisément que le mot gazelle fait allusion à *Je t'offrirai une gazelle*, le train, le wagon, les quais et la gare sont des éléments qui appartiennent au dernier roman de l'auteur, mais nous avons surtout remarqué que le train qui roule à toute allure, renvoie à la dernière scène du roman où Khaled se jeta du train :

- *« Il y a l'oiseau bleu qui s'envole, la gazelle qui s'enfuit, le mirage qui vous nargue. Mais au début, mais la première fois, il y a un train qui roule à toute allure, un wagon et dans ce wagon il y a*

un sourire qui vous sourit. Et vous êtes sur les quais de la petite gare. [...] Le chef de gare vous apprend que ce train ne passe sur cette voie, qu'une fois toutes les vies» (pp.76-77)

-« J'ai donc perdu la clé du petit train mécanique ? » (p.85)

- « Dans la petite gare de l'ennui, ce train ne passe qu'une fois toutes les vies... » (p.143)

L'image du train qui roule à toute allure, revient dans *L'élève et la leçon*, mais cette fois, on retrouve alors l'idée de sauter du train:

« Nous sommes sur les quais, et le train passe à toute allure. Il ne s'agit pas pour les gens de mon âge, ni de sauter en marche – la chose serait impossible- ni de courir après le train – le spectacle serait ridicule- ni de faire dérailler ce train. La chose serait criminelle. » (p.132)

Dans le passage suivant, extrait de l'avant dernier chapitre de *La Dernière Impression*, nous retrouvons quelques éléments qui attirent notre attention:

« Gisèle dans sa robe est belle, oh !là, là, qu'elle est belle. Gisèle ou Marjolaine. [...] Gisèle ou bien Milidza ou bien Marjolaine boit un jus de fruit [...] Dans une gare, un monsieur attend un train avec sa valise. Il a acheté des magazines et des cigarettes.[...] Gisèle ou Milidza ou Marjolaine attend près d'une statue.[...] A l'instant où Gisèle ou Milidza ou Marjolaine s'impatiente devant sa statue... » (pp.159-160)

La première chose qui nous frappe dans ce passage très signifiant, est le nombre important des répétitions de noms propres féminins qui ne sont pas ceux des personnages du roman, ceci dit, il est à rappeler que « Gisèle » est le nom du personnage féminin du roman qui suit *La Dernière Impression*. De plus, nous remarquons que ce nom est cité seul dans la première phrase, puis il est associé à un deuxième nom « Milidza » avec l'emploi de la conjonction qui marque le choix alternatif, puis ces deux noms sont repris plus loin, en accumulant, au biais de la conjonction, un troisième nom « Marjolaine ».

Nous avons d'abord pensé que l'auteur nous annonce les trois noms qui peuvent se rapporter à ses trois personnages féminins de nationalité française, dans les trois autres romans. Mais le fait que la première phrase comporte un seul nom et les répétitions des conjonctions « ou » et « ou bien », nous poussent à bannir cette hypothèse, pour dire que l'auteur nous expose trois noms possibles, desquels il doit choisir un pour le personnage de son prochain roman, et c'est en fait le premier nom qui a été retenu et qui a été donné au principal personnage féminin de *Je t'offrirai une gazelle*. C'est ici une extraordinaire réflexion textuelle, puisque l'auteur partage et discute avec son lecteur, même ses prochains choix narratifs. Nous remarquons aussi la reprise des mots « gare », « valise », « train », « homme », « cigarette » et « magazine », qui renvoient tous à *Le Quai aux Fleurs ne répond plus*, ce qui confère à ces énoncés une fonction programmatrice et prédictive, puisqu'ils vont annoncer des textes ultérieurs, qui n'ont pas été encore écrits. Bardèche note, à propos des répétitions éblouissantes des nouveaux romanciers, qu'une répétition littérale d'un énoncé discursif, est toujours synonyme de dédoublement énonciatif :

« à la différence d'une figure de répétition telle que l'anaphore par exemple, la répétition littérale d'un énoncé discursif doit s'entendre comme le redoublement d'un acte énonciatif. Quand Claude Simon reprend à la fin de l'Acacia (1989) le début d'un roman écrit plus de vingt ans auparavant, Histoire (1967), il ne poursuit pas le même acte d'énonciation, il le reproduit. Ce nouvel acte n'engendre pas seulement du répété, il sous-entend un « déjà-dit ». Il en va de même quand Robbe-Grillet réécrit à l'identique un paragraphe de la Maison de rendez-vous à quelques pages d'intervalle. On fera difficilement correspondre, au contraire, les multiples segments d'une anaphore à de multiples actes d'énonciation »¹

¹ BARDECHE, *op.cit.*, p.47.

Il en ressort de cette citation que la répétition d'un segment qui se fait à l'intérieur du même texte (autotextualité) ou dans d'autres textes du même auteur (intratextualité) relèverait toujours d'un redoublement de l'acte énonciatif, alors que la figure de répétition qui se fait au sein du même énoncé et dans un seul contexte, suggère un seul acte énonciatif. De ce fait les intratextes que nous avons relevés, contribuent, de par leur répétition, à engendrer à chaque reprise un nouvel acte énonciatif, une multiplication et une reproduction sont les résultats de cette itérabilité transformationnelle.

Nous pouvons conclure sur le concept nietzschéen et sur l'étude de la récurrence et du ressassement, que tout revient dans l'œuvre de Malek Haddad, tout est repris, transformé et réincarné dans un nouveau contexte, dans un nouveau texte. L'infini de Malek Haddad naît de cette circularité, de cette continuité à la fois rassurante et monstrueuse, pour reprendre l'expression de l'auteur, rassurante parce qu'elle permet une ouverture, une perpétuité et un renouvellement, monstrueuse parce qu'elle implique une certaine indifférence, un retour vertigineux, inlassable et incassable, un labyrinthe qui ne permet ni d'avancer ni de reculer, chaque pas est alors lui-même piégeant et doit se refaire sans pour autant réussir à faire sortir du cercle vicieux : emprisonné, étonné et fasciné, telles sont les attitudes du lecteur de Malek Haddad.

III- Malek Haddad ou les prémices du roman « postmoderne »¹ ?

Dans les récits de métafiction, l'écriture « *se ferme sur elle-même, la boucle est bouclée, le scripteur en est réduit à être enfermé dans le cercle*

¹ Nous employons ce terme avec beaucoup de réserve.

hermétiquement clos de l'écriture »¹, Malek Haddad, optant pour cette nouvelle forme du récit, révèle au lecteur ses tâches quotidiennes d'écrivain (écriture, correction, inspirations...), ses procédés et ses truquages, les problèmes intrinsèques au milieu littéraire (problème de publication, les affaires des maisons d'éditions...). Selon Michel Raimond, le « roman du roman » serait la caractéristique principale du roman « moderne » :

*« C'est un trait essentiel de la crise du roman que les romanciers s'intéressent aux problèmes de leur art et prennent le goût d'en débattre dans les romans qu'ils écrivent. On en voit qui critiquent, dans leurs ouvrages de fiction, la notion même de roman; d'autres passionnés de roman, au contraire, abandonnent un instant leur récit pour faire la théorie du roman et dessiner l'idéal qu'ils en ont conçu (...) »*²

C'est donc un procédé qui révèle une conception extrêmement moderne d'une littérature qui en a assez de décrire un monde extérieur et qui se penche sur elle-même, sur son fonctionnement, sur ses fondements, bref sur sa propre image en tant que forme d'art, comme chez Baudelaire pour qui la poésie « *n'a pas d'autre but qu'elle-même, [...] elle n'a pas la Vérité pour objet, elle n'a qu'Elle-même* »³.

La métafiction est, de ce fait, corrélat d'une littérature « postmoderne » qui voudrait rompre avec toute référentialité, elle se prononce comme une destruction du récit traditionnel, comme un anéantissement d'un réalisme littéraire qui s'identifie à la notion de « *mimésis* » et qui se veut une imitation fidèle du réel. La métafiction permet d'accentuer l'aspect littéral au détriment de l'aspect référentiel.

¹ MARIE-DENISE, Boros Azzi, *La Problématique de l'Écriture dans les Faux-Monnayeurs d'André GIDE*, Paris, 1990, Publications de Lettres Modernes, p. 5.

² RAIMOND, Michel, *La Crise du Roman*, Paris, Librairie José Corti, 1985, pp. 223-224.

³ BAUDELAIRE, Charles, *Œuvres complètes I. Texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois*, Paris, Gallimard, 1975, coll. *Bibliothèque de la Pléiade*, p.685.

Le nouvel état du langage se manifeste dans « l'autoréflexivité » de l'écriture romanesque qui devient de plus en plus intensive au XX^{ème} siècle, nous pouvons donc constater que la métafiction pourrait devenir une caractéristique essentielle du « postmodernisme » dont l'autoréflexivité et la crise de *mimésis* seraient un caractère fondamental comme le souligne *Le dictionnaire du littéraire* :

« Le postmodernisme culturel présente deux tendances principales selon Bertens : la réintroduction de la représentation et du narratif, mais aussi une « autoréflexivité anti-représentationnelle », le facteur commun étant une crise de la représentation, un manque de foi en la capacité de représenter le réel »¹.

Il convient ici de souligner l'importance de ne pas confondre « modernisme » et « postmodernisme » comme esthétiques et « modernité » et « postmodernité »² comme attitudes, que Michel Foucault définit dans « *Qu'est ce que les Lumières ?* » :

« Par attitude je veux dire un mode de relation à l'égard de l'actualité ; [...] une manière de penser et de sentir, une manière aussi d'agir et de se conduire qui, tout à la fois, marque une appartenance et se présente comme une tâche. »³

La « modernité » et la « postmodernité » correspondent à deux périodes historiques qui se succèdent et s'opposent, il s'agit de mouvements philosophiques, artistiques et intellectuels et qui révèlent donc une vision du monde particulière à une époque, le terme « moderne » par exemple est

¹ ARON, SAINT-JACQUES et VIALA, *Le dictionnaire du littéraire*, op.cit, p.378.

² Nous nous référons principalement dans cette étude des courants littéraires à l'étude de EILEEN, Williams-Wanquet, *Ethique de la métafiction : éléments pour un « postréalisme » en littérature anglaise*, Littératures. Université Lumière - Lyon II, 2006. Pour cela nous garderons ces termes entre guillemets pour des raisons d'indétermination terminologique, vu les nombreuses interprétations et définitions attribuées à ces notions.

³ FOUCAULT, Michel « Qu'est-ce que les Lumières ? » (1984), *Dits et écrits IV*, Paris, Gallimard, 1994, p.568.

associé selon Habermas aux Lumières et marque une rupture avec le Moyen Âge :

« Hegel emploie d'abord le concept de modernité dans des contextes historiques pour désigner une époque : les 'temps nouveaux' ou les 'temps modernes'. Cela correspond aux termes usités en Angleterre et en France : autour de 1800, les termes de modern times ou de temps modernes désignent les trois siècles précédents. La découverte du 'Nouveau Monde', la Renaissance et la Réforme — les trois grands événements qui ont lieu autour de 1500 — constituent le seuil historique entre Moyen Âge et temps modernes. [...] Ce n'est qu'au cours du XVIIIe siècle que le seuil historique se situant autour de 1500 a été, en effet, rétrospectivement perçu comme un renouveau »¹

Selon Rancière, la « postmodernité », comme attitude qui désigne donc une période historique, vient en rupture avec la modernité, elle est « *proprement le processus de ce retournement [contre la modernité]* »².

Il ne s'agit pas bien évidemment ici de faire une étude détaillée sur ces mouvements culturels, ce qui nous intéresse dans notre recherche, ce sont les mouvements littéraires auxquels peut appartenir l'œuvre de Malek Haddad. Ceci dit, nous avons fait la distinction entre attitude et esthétique, il ne nous reste qu'à se pencher davantage sur l'esthétique « moderne » et « postmoderne » comme mouvements littéraires du XXe siècle, qui ne sont pas en opposition et qui constituent un prolongement qui vient mettre en cause l'esthétique « réaliste » du XIXe siècle et particulièrement la notion de « *mimésis* », explique Compagnon :

¹ HABERMAS, Jürgen, *Le Discours philosophique de la modernité* (1983), trad. de l'allemand par Christian Bouchindhomme et Rainer Rochlitz, Paris, Gallimard, 1985 ; voir la première conférence intitulée « *La modernité : sa conscience du temps et son besoin de trouver en elle-même ses propres garanties* », p. 6.

² RANCIERE, Jacques, *Le Partage du sensible*, Paris, La Fabrique, 2000, p. 41.

« La crise de la mimésis, comme celle de l'auteur, est une crise de l'humanisme littéraire, et, à la fin du XXe siècle, l'innocence ne nous est plus permise »¹

On attribue généralement la première moitié du XXe siècle à la littérature « moderniste », que Rancière définit ainsi : « *La modernité poétique ou littéraire serait l'exploration des pouvoirs d'un langage détourné de ses usages communicationnels.*»² Alors qu'on commence à parler de « postmodernisme » littéraire à partir des années soixante, il est difficile ici de fixer des dates à propos de l'apparition de la « postmodernité » explique Williams Eileen:

« La « postmodernité », comme « attitude » qui remet en cause l'« attitude moderne », est une crise épistémologique remontant aux années 1960, et surtout 1970, mais qui se préparait depuis le milieu du XIXe siècle. Il s'agit surtout de la remise en cause d'une métaphysique occidentale fondée sur la primauté du « signifié transcendantal ». A partir de Saussure, puis de Lacan, et surtout de Derrida, la « postmodernité » en vient à faire primer le signifiant (le langage) sur le signifié (la présence pleine), insistant sur le jeu inlassable des signifiants, « tuant l'auteur » et invalidant les présupposés philosophiques de l'esthétique « réaliste » ».³

Il en ressort de cette citation, qu'une esthétique « postmoderne » naît de ce bouleversement épistémologique et philosophique qui s'opère dès la deuxième moitié du XXe, sans pouvoir discuter toutes les conceptions et tous les grands noms qui ont contribué à un tel « décentrement », nous pouvons citer l'importante œuvre de Derrida, qui comporte plus de quatre-vingt ouvrages reconnus mondialement, qui lui-même fait référence à Nietzsche, Freud et Heidegger :

¹ COMPAGNON, Antoine, *Le Démon de la théorie*, Paris, Seuil, 1998, p.126.

² RANCIERE, *op.cit*, p.38.

³ EILEEN ,Williams-Wanquet, *op.cit*, p.68.

« Si l'on voulait [...] choisir quelques 'noms propres' et évoquer les auteurs des discours dans lesquels cette production s'est tenue au plus près de sa formation la plus radicale, il faudrait sans doute citer la critique nietzschéenne de la métaphysique, des concepts d'être et de vérité auxquels se sont substitués les concepts de jeu, d'interprétation et de signe (le signe sans vérité présente) ; la critique freudienne de la présence à soi, c'est-à-dire de la conscience, du sujet, de l'identité à soi, de la proximité ou de la propriété à soi ; et, plus radicalement, la destruction heideggerienne de la métaphysique, de l'onto-théologie, de la détermination de l'être comme présence. Or tous ces discours destructeurs et tous leurs analogues sont pris dans une sorte de cercle. Ce cercle est unique et il décrit la forme du rapport entre l'histoire de la métaphysique et la destruction de l'histoire de la métaphysique. »¹

C'est grâce aussi aux travaux de Ferdinand de Saussure, que l'on va aboutir à un « postmodernisme » qui met en place les jeux de signifiant au détriment du signifié « transcendantal ». Dans son *Cours de linguistique générale*², il montre que le langage est « arbitraire » puisque le signe « unit non une chose et un nom, mais un concept [le signifié, le sens idéal] et une image acoustique [le signifiant, le phénomène matériel, physique] »³. Le lien entre signifié et signifiant n'a ainsi « aucune attache naturelle dans la réalité »⁴, mais est « imposé par une communauté linguistique »⁵. La langue est alors autonome⁶ et doit être étudiée en elle-même, comme l'explique Derrida : « le système des signes est constitué par des différences, non par le plein des termes. »⁷

Derrida s'attaque fortement aussi au concept de « mimésis », comme le remarque Antoine Compagnon :

¹ DERRIDA, « La Structure, le signe et le jeu dans le discours des sciences humaines », in *L'Écriture et la différence*, Paris, Seuil, coll. « Essais », 1967, pp. 411-412.

² SAUSSURE (de), Ferdinand, *Cours de linguistique générale* (1916), Paris, Hatier, 1975.

³ *Ibid.*, pp. 37-38.

⁴ *Ibid.*, p. 43.

⁵ *Ibid.*, p.45.

⁶ Nous empruntons de EILEEN Williams-Wanquet, *op.cit*, p.73.

⁷ DERRIDA, Jacques, « La Différance », in *Marges de la philosophie*, Paris, Minuit, 1972, p.11.

« Toute l'œuvre de Derrida peut se comprendre [...] comme une déconstruction du concept idéaliste de la mimésis, ou comme critique du mythe du langage comme présence. »¹

La métafiction qui consiste à « *mettre à jour les mécanismes même de l'élaboration de la fiction, y compris l'artificialité de ses conventions et de ses codes narratifs. Essentiellement ludiques, ses formes extrêmes confinent au narcissisme et à l'autotélie* »², est souvent associée au « postmodernisme » qui peut se caractériser formellement par les « *procédés ludiques, expérimentations multiples, retour aux textes du passé pour les subvertir, remise en cause de la fonction mimétique, mélange de genres, intertextualité, sens exacerbé de l'artifice, autoréflexivité, discontinuité, fractionnement, mise à nu des procédés fictionnels.* »³

Jusqu'ici nous avons tenu à montrer que les quatre romans cités de Malek Haddad, se présentent bel et bien comme des romans métafictionnels, non seulement par l'insertion de récits enchâssés, mais aussi par la pluralité des voix narratives et par l'intrusion de figures auctoriales et de figures réceptives, par l'autoréflexivité fictionnelle, énonciative et textuelle, par les jeux jubilatoires et les dialogues entre narrateur/narrataire, cela peut nous permettre à première vue, et dans la lumière des définitions citées plus haut, de situer l'œuvre de Haddad dans cette esthétique « postmoderne », nous ne pouvons la placer sous l'angle du modernisme littéraire, puisque celui-ci repose sur les concepts de présence pleine et d'une quête de vision du monde et d'un sens possible. Or chez Malek Haddad, le signifiant prime sur le signifié transcendantal, le sens n'est pas à rechercher, les mots sont vides, comme le rond que nous avons analysé et qui passe d'une forme pleine à une forme vide, d'un fini à un infini, à une attente, à une circularité, à des points de

¹ COMPAGNON, *Le Démon de la théorie*, op.cit, p. 123.

² GALLIX, François, *Le Roman britannique du XXe siècle. Modernistes et postmodernistes*, Paris, Masson, 1995, p. 176.

³ EILEEN, Williams-Wanquet, op.cit, p. 83.

suspension qui scandent l'écriture et dispersent le sens, ainsi s'opère la négation et la déconstruction du signifié et donc du sens. Nous retrouvons, pour illustrer cet état du langage, ce ludisme, ce silence, ce blanc, ce manque de cohérence chez Malek Haddad, certains énoncés qui reviennent à maintes reprises pour qualifier des « *mots foutus* », des « *mots qui ne parlent pas.* » ou des « *mots qui s'amuse* ».

Dans *L'élève et la leçon*, « *les mots sont foutus* » est un leitmotiv qui revient dans les pages 17,21 et 22. Nous retrouvons également dans *Le Quai aux Fleurs ne répond plus*, une parfaite illustration de la fonction « postmoderne » essentiellement ludique du langage et des mots qui sont dénués de sens et de sérieux :

« *Que les mots cessent de se prendre au sérieux, qu'on ne collectionne plus de papillons...qu'on se dise enfin que si l'on a raison, le voisin d'en face n'a peut-être pas tort.* » (p.61.)

Les mots, le dernier poème dans le recueil *Ecoute et je t'appelle*, commence ainsi :

« *Je crois comme autrefois que le mot qui s'amuse*

Entraîne dans l'erreur celui qui le défend

Et c'est bien pour cela que je boude ma muse

L'ivoire

A-t-il suffi

A faire un éléphant ?...

[...]

Je fréquente des mots qui ne parlent jamais

Les uns ont trop dit les autres sont des sages

Dans mes livres maudits ils se sont enfermés

Et attendent muets les suivants sur les pages. »¹

Dans *La pause*, un autre poème du même recueil, on retrouve des mots sans histoire, sans référent, des mots simples, du quotidien, des mots d'un poète, d'un enfant ou d'un rossignol jouant au piano, ces mots sont une musique pure que chantait Malek Haddad :

« Mon métier c'est de plaire au vent du soir qui tombe

Je chante et ça me chante allez dormir en paix

Il n'y a pas très loin des berceaux à la tombe

Je sais la mélodie au fond des épopées

On me dira je sais

Je sais qu'on me dira

Les mots monumentaux

Moi les mots que je sais sont des mots sans histoire

On se les dit le soir

En prenant son café. »²

Le langage chez Malek Haddad n'est pas alors « représentationnel », on passe de la représentation réaliste du monde dans lequel le signifié prime, à l'expression plurielle et métaphorique du signifiant qui se détache du langage naturel et accepté qui reflète une certaine vision du monde, on passe ainsi d'un régime réaliste et représentationnel à un « régime d'expressivité » ou « régime de l'écriture »³, qui se concentre sur l'écriture et qui peut très bien se résumer par l'expression « l'art pour l'art », et donc si nous pouvons ajouter la littérature pour et par la littérature, c'est donc toujours vers une pensée

¹ HADDAD, *Ecoute et je t'appelle*, op.cit, p.100.

² *Ibid.*, p.55.

³ EILEEN, Williams-Wanquet, op.cit, p.78.

spéculaire et abymale que nous revenons, une pensée « *sans-fond* »¹, nous la décrit Dällenbach, dans un monde « *déterminé par l'intériorité absolue* »², nous retrouvons encore chez Malek Haddad cette idée de retour sur soi et d'intériorité absolue dans une métaphore surprenante, du dehors et de la doublure, découverte dans le même poème *Les mots* :

*« Un peu fripés peut-être à l'endroit des tournures
Que m'importe après tout qu'ils soient démodés
Le dehors me plaît moins que la vieille doublure
Que la façon d'amour avait déjà rodée
Je les vois clopinant étonnés de survivre. »*³

La « modernité » de l'œuvre tient donc d'un certain nombre de paradoxes et d'antagonismes, l'intrigue bien élaborée cède la place à une narration circulaire peu fiable et moins logique, l'ordre chronologique est bouleversé par des répétitions obsessionnelles, l'écriture linéaire est éclatée, dispersée et lacunaire dans un roman hétérogène et polymorphe. Toutes ces contradictions viennent d'une opposition entre « *mimésis* » et « *muthos* » qui est à l'origine de l'avènement du roman « moderne » et « postmoderne », explique Eileen Williams-Wanquet :

*« La distinction entre mimésis et muthos recouperait les distinctions faites entre sjuzet et fable (par les Formalistes russes), entre littéralité et littéarité, entre récit littéral et récit allégorique, entre axe horizontal et axe vertical, entre axe causal chronologique — qui est le type narratif de l'Antiquité classique — et axe du sens figuré ou de l'ordre transcendant. »*⁴

¹ DÄLLENBACH, *op.cit.*, p.173.

² Hegel cité par Habermas, in *Discours philosophique de la modernité*, *op. cit.*, p. 21.

³ HADDAD, *op.cit.*, p.102.

⁴ EILEEN, Williams-Wanquet, *op.cit.*, p.41.

De plus, l'illusion référentielle chez Malek Haddad est mise en cause, nous avons pu montrer que les métatextes de taille que nous avons relevés, contribuent à un dévoilement de la fiction comme un leurre, comme un mensonge, comme une tricherie, le texte se montre comme une composition fictionnelle, le personnage est désigné comme un personnage, le roman se désigne aussi par les termes « roman » ou « livre », il est donc question de mettre fin à ce pacte implicite conclu entre l'écrivain réaliste et son lecteur qui doit faire semblant de croire à l'illusion romanesque, nous dit Robbe-Grillet : « *une convention tacite s'établit entre le lecteur et l'auteur : celui-ci fera semblant de croire à ce qu'il raconte, celui-là oubliera que tout est inventé (...)* »¹. Les romanciers modernes et postmodernes rejettent cette convention, la métafiction leur permet de rappeler au lecteur qu'il est devant une histoire inventée, il doit garder sa lucidité et se défendre de croire que le texte pourrait refléter une vision d'un monde qui soit plus réel que la vie elle-même, comme l'explique Maurice Nadeau dans une étude sur Gide:

« *Cette convention implicite parce qu'elle repose une double tricherie. L'auteur feint de restituer la vie, de créer une vie plus vraie que la vie ; le lecteur feint de prendre l'expression de la vie pour la vie même* »²

Cependant, ce qui pose un véritable problème, est à notre avis le rapport de l'œuvre de Malek Haddad à la réalité, à l'Histoire³, donc à la « *mimésis* » qui est le principe fondamental d'un roman réaliste qui « *cherchait à reproduire le*

¹ ROBBE-GRILLET, Alain, *Pour un Nouveau Roman*, op.cit, pp. 29–30.

² NADEAU, Maurice, un romancier contre le romancier, in *Les Critiques de Notre Temps et André Gide*, Paris, Ed. Garnier, 1971, p. 65.

³ L'Histoire semble affecter tous les personnages de Malek Haddad, elle devient le fil conducteur dans les quatre romans comme le souligne Jean Déjeux : « [...] *sont des œuvres où les protagonistes sont angoissés, au pied du mur, nourrissant un amour passionnel avec une blonde étrangère, mais devant, avant tout ou finalement, faire sauter un pont, sauter du train, bref marquer la rupture parce que l'Histoire est là, l'événement est présent : la guerre.* » dans *Situation de la littérature maghrébine de la langue française*, Alger, OPU, 1982, p. 46.

plus fidèlement possible une tranche de vie, calquant l'Histoire et imitant les préoccupations morales et sociales de l'homme en tant qu'individu, dans des romans avec des personnages bien définis dans des décors parfaitement plantés selon une intrigue clairement construite menant à un dénouement attendu et souvent rassurant. »¹

L'œuvre de Malek Haddad est décrite dans son ensemble et depuis bien longtemps, comme une œuvre réaliste, qui peint, on ne peut le nier, si parfaitement une Algérie ensanglantée, un peuple assassiné, une société violée, aliénée aussi : « *Malek Haddad a été l'un des plus fidèles témoins de sa société* »², nous dit Jamel Ali-Khodja. Tous les faits historiques rapportés sont réels, c'est le même contexte historico-politique dans lequel il a écrit ses romans, même ses personnages sont inspirés de la réalité. Comment justifier alors l'intrusion d'un procédé qui insuffle la « modernité » dans le genre et dans l'écriture ? Comment situer l'œuvre de Malek Haddad par rapport à l'esthétique à laquelle elle appartient et au projet qu'elle conçoit ? La situer par rapport à sa représentation du réel serait la condamner d'une part à un total réalisme et d'une autre part à être un objet purement « transcendantal » :

« Malek Haddad n'a donc pas promu un réalisme total basé sur la description fidèle de la société algérienne. Il ne s'est pas enfermé dans un réalisme simpliste, mais il s'est contenté de créer un roman poétique. »³

Malek Haddad, lui-même semble dénoncer une telle écriture comme le montre le passage suivant, par une comparaison entre la vie monotone de Gisèle et ce type de roman réaliste :

« Sa vie n'a pas de talent. »

¹ GALLIX, François, *op.cit*, p.10

² ALI-KHODJA, *op.cit*, p.22.

³ *Ibid.*, p.23.

Un de ces romans bien écrits, bien construits, sans trop de prétention, sans trop d'humilité. Un va-comme-je-te-pousse ensoleillé par-ci par-là, mais rien de souterrain, rien de ce qui fait la pluie ou le beau temps. On appelle ça le bonheur conjugal. L'équilibre statique de l'à-peu-près confortable.

Ça, rien que ça, rien du tout. » (Je t'offrirai une gazelle, p.84)

Nous retrouvons ici la pensée profonde de Malek Haddad, faire un roman réaliste, c'est offrir au lecteur un confort et une stabilité, le texte linéaire, bien structuré, bien construit, bien logique qui assure sa compréhension et qui met le lecteur en sécurité et ne l'étonne plus, ne peut être fascinant pour ce lecteur du XXe siècle. Avoir du talent selon Malek Haddad, c'est sortir de l'ordinaire, c'est casser les tabous, c'est surprendre, c'est tourner en rond et faire tourner jusqu'au vertige son lecteur, c'est le choquer, le convoquer, le satisfaire, le distraire et l'entraîner dans le doute et la confusion. En fin de compte ce lecteur hypnotisé et manipulé n'aura qu'à revenir au texte auquel il reste attaché devant une immense sensation de déconfort, de malaise ou de bien être, d'étonnement et d'incertitude, ce qui lui confère la jouissance dont parlait Barthes et qu'il cherchait justement dans la lecture d'un texte littéraire.

D'une autre part, nous ne pouvons estimer que c'est une œuvre purement « postmoderne » de la simple raison qu'elle recourt à la métafiction, la somme de « *mimésis* » qu'elle contient, nous empêche de la placer dans cette esthétique. Comment alors la situer dans les grands mouvements littéraires de l'époque ?

Nous savions au préalable le risque que nous affronterons dans une conduite pareille, approcher l'œuvre de Malek Haddad d'une esthétique « postmoderne » risque de fausser cette recherche et c'est loin de nous satisfaire et de nous apporter des réponses certaines. En abordant une analyse du « postmodernisme » chez Malek Haddad, nous savions que nous aboutirons à des glissements théoriques, à des confusions et à des paradoxes qui peuvent

nous dérouter dans notre quête de profondeur sémantique de l'œuvre de cet écrivain. Si nous avons souligné ces notions, c'est que nous les employons avec beaucoup de réserve et de prudence, mais une réponse à nos interrogations s'avère nécessaire, puisque nous ne pourrions clore notre étude sur Malek Haddad sans savoir où va exactement son œuvre, sans satisfaire ce désir d'aller jusqu'au bout de notre investigation et espérer de toucher le fond de sa littérature.

En fait, la difficulté d'affirmer une appartenance à un tel ou tel mouvement littéraire vient aussi d'un « *système de pensée fondé sur des oppositions binaires* »¹, où l'on est contraint de choisir entre deux positions extrêmement opposées. On peut donc parler soit d'un réalisme objectif, soit d'un « modernisme » ou « postmodernisme » inhumain, soit on fait primer le signifié, soit c'est le signifiant qui s'impose en supériorité, soit on parle de l'illusion romanesque, soit on met en cause la fiction littéraire, soit on cherche la vérité « *fondée sur une métaphysique de la présence pleine* »², soit on est dans le vide et l'archaïque, soit on parle de linéarité ou bien c'est la verticalité et la circularité qui structurent le récit, soit le récit est mimétique, soit la « *mimésis* » est mise en péril.

Face à ces extrêmes, notre étude, nous le savons, est surtout allée du côté des secondes positions, depuis le début de notre recherche, nous nous sommes un peu éloignée d'une interprétation fondée sur le rapport du texte avec la société, depuis le début, le texte et donc le signe étaient au centre de nos intérêts, il est clair que notre projet dénonce ce réalisme, dont l'œuvre de Malek Haddad s'éloigne complètement du simple fait qu'il s'agit d'une écriture purement allégorique et poétique ce qui sert d'abord à affaiblir l'illusion référentielle et affecte donc l'intrigue et la reproduction fidèle du monde, chose qui n'est pas très envisageable dans les romans de l'auteur, de

¹ EILEEN Williams-Wanquet, *op.cit*, p.88.

² *Ibid.*, p.88.

plus les images allégoriques accentuent la littéarité de l'œuvre et diminuent de sa littéralité. Il n'était pas aussi suffisant de dire que le roman de Malek Haddad, s'éloigne du réalisme, il fallait donc le prouver et les théories de l'autoréflexivité (Dällenbach, Ricardou), de la répétition (Deleuze, Bardèche, Genette, Foucault, Derrida), de la métafiction et de la métatextualité (Hutcheon), nous étaient d'une grande utilité, mais nous ne serons dupée de cette réflexion puisque nous savons que le roman de Malek Haddad ne s'est jamais libéré de l'Histoire et de l'évènement social et politique :

« Le roman n'est pas parvenu à abandonner complètement un rapport « réaliste » au monde. Dans les années 1930 à 1950, il alterne entre mimétisme et anti-mimétisme, avant de prendre (surtout dans les années 1980) une forme foncièrement paradoxale, qui allie les jeux formels de l'esthétique « moderniste » et l'historicité du roman « réaliste ».¹

Or, il n'était pas aussi question de se laisser fasciner par une littérature « postmoderne » qui selon Lukács, relève d'une littérature qui mène à la dissolution du « réel » et de la personnalité et qui aboutit à « *une véritable coupure schizophrénique* », qui tire vers le « *pathologique* » et le « *cauchemar* » ; elle est selon lui, statique et « *inapte à tout changement* », réduisant toute action à un « *non-sens* », évoquant « *la ruine du monde humain* »². Le « postmodernisme », « anti-mimétique » est donc entièrement coupé d'un monde où Dieu est mort, le sujet est mort, et qu'il ne reste plus rien qu'un énorme vide, le soutient Laroque :

¹ EILEEN Williams-Wanquet, *op.cit*, p.90.

² LUKACS, Georg, *La Signification présente du réalisme critique*, trad. de l'allemand par Maurice de Gandillac, Paris, Gallimard, 1960, cité par EILEEN Williams-Wanquet, *op.cit*, p.87.

« Le postmodernisme est la mort de l'humanisme et de l'existentialisme, mais plus radical encore que le « modernisme », il est également la mort de l'historicisme et de la métaphysique »¹

A défaut d'être trop enthousiasmée par un mouvement « postmoderne » labile et élastique qui lui-même n'échappe pas à ses paradoxes et qui échoue à se maintenir sur un sol conceptuel stable, nous risquons de négliger une importante partie du roman de Malek Haddad qu'est l'Histoire, et nous constatons donc qu'il est impossible d'abandonner complètement un rapport avec la société et le monde extérieur, tout en étant une métafiction, c'est ce qui nous a poussé à prendre des distances avec les courants littéraires cités, pour essayer de trouver une conciliation, un remède à cette situation conflictuelle et paradoxale.

Face, à ces dérivations, nous nous sommes demandée s'il n'existe pas un roman qui échappe à ces grandes esthétiques et qui peut répondre à une métafiction, avec tous ses procédés et ses jeux sans pour autant mettre en cause le référent historique, comme le remarque Regard :

« Il n'est plus possible pour un écrivain de la deuxième moitié du XXe siècle de concevoir l'art comme une simple imitation du réel, émanant d'un auteur qui serait un observateur et un moralisateur dont la légitimité ne serait jamais contestée. En ce sens l'auteur lui aussi est mort, enseveli, [...]. Mais il n'est guère possible non plus d'enfermer l'art dans la tour d'ivoire des jeux linguistiques et de ne pas témoigner du désastre. »²

Pour mettre fin à cet extrémisme, à ce « terrorisme littéraire », si on peut le qualifier ainsi, notre recherche est à la merci d'un concept inventé en 1988 par Linda Hutcheon, dans *A Poetics of Postmodernism*, qu'est la «métafiction

¹ LAROQUE, François, MORVAN, Alain et REGARD, Frédéric, *Histoire de la littérature anglaise*, Paris, PUF, 1997, p. 704-705.

² *Ibid.*, pp.282-283.

historiographique », un mélange d'autoréflexivité et de retour à l'Histoire et qui est définie ainsi :

« Une fiction qui est très consciente de son statut de fiction, et pourtant qui a pour objet les événements de l'histoire vue alors comme une construction humaine (et narrative) qui a beaucoup en commun avec la fiction. L'accent est mis sur historiographique — c'est-à-dire sur l'écriture ou la construction du récit fictionnel (comme elle a été théorisée par Hayden White, parmi bien d'autres) — et sur métafiction (sur la nature réflexive de l'écriture). »¹

Partant de cette définition, on peut dire, sans risquer d'être contredite, que le roman de Malek Haddad, qui se situe aussi dans la deuxième moitié du XXe, correspond à une métafiction historiographique, une fiction dont la forme est éclatée, mais dont le contenu reste plus ou moins fidèle à une époque cruciale, à une société en guerre, dans laquelle le texte littéraire, même s'il est conscient de son art, ne peut être en divorce brutal avec l'Histoire. Ce genre de roman qui proclame un retour au monde sans quitter les nouvelles formes littéraires, correspond chez Frédéric Regard à un roman « postréaliste » qu'il définit en 1997 ainsi :

« Le savoureux paradoxe d'un système d'écriture qui se veut une satire sociale tout en s'interdisant la personnalisation d'une voix morale. On est loin de l'ironie naturaliste [...], mais on est tout aussi loin du réalisme victorien ou de l'impersonnalité moderniste. »²

L'écrivain du roman « postréaliste », s'efforce « de conserver à la littérature sa fonction sociale et morale tout en procédant à une récupération des outils du modernisme. »³ Le roman « postréaliste » « correspondrait à une

¹ HUTCHEON, Linda, *A poetics of postmodernism: history, theory, fiction*, Oxon, UK, Routledge, 1988, p. 48, traduction obtenue à partir de l'encyclopédie Wikipédia en ligne.

² LAROQUE, François, MORVAN, Alain et REGARD, Frédéric, *op.cit.*, p. 621.

³ *Ibid.*, pp.621-622.

évolution interne de l'« attitude postmoderne », qui tente de se libérer d'un mode de pensée binaire, pour réconcilier même et autre, moi et monde. Le sujet est ressuscité, mais sous une nouvelle forme : ni le cogito de Descartes, ni l'anti-cogito de Nietzsche, le sujet advient dans la mutualité, son émergence étant inextricablement liée à l'altérité. »¹

Dans cet ordre d'idées, si un autre choix terminologique doit se faire pour désigner cette littérature mixte, ni « mimétique », ni « anti-mimétique », autoréflexive et en même temps sociale, nous préférons retenir la « métafiction historiographique » proposée par Hutcheon, pour trois raisons : la première est qu'il s'agit principalement d'une métafiction qui, comme la mise en abyme, entretient avec le jeu et le simulacre une parenté certaine et qui a fait l'objet de cette troisième partie de notre thèse, la deuxième est que le concept met la lumière sur le rapport de la littérature à l'Histoire ce qui convient merveilleusement aux romans de notre corpus, la troisième est que le terme de « postréalisme », nous suggère une continuité, un prolongement du « réalisme », ou du moins une référence à celui-là, ce qui n'est pas compatible avec notre réflexion et l'objectif principal de notre étude qu'est de montrer la nouveauté du roman de Malek Haddad et sa rupture avec le roman traditionnel.

Pour mettre fin à cette partie, nous estimons que l'œuvre de Malek Haddad, très complexe, n'a pas d'accès direct, elle est tissée à base d'allégories et de métaphores et demande au lecteur de prêter toute son attention à la production du texte, à sa construction et au dynamisme du langage pour dénuder l'artifice du texte qui n'a plus de souci que de se montrer en plein processus d'écriture. Tout est jeu, tout est plaisir chez Malek Haddad, voilà à notre avis, la réalité de sa littérature longtemps réduite à une littérature de guerre. Cette littérature passionnée et passionnante est au centre

¹ EILEEN Williams-Wanquet, *op.cit*, p.90.

de nos réflexions, puisque en fin de compte, ce sont les mots et les signes qui nous font plaisir, comme dans un puzzle où la jouissance vient de la déconstruction/ reconstruction de l'image, comme le note Barthes dans son prestigieux *Le Plaisir du texte*, où il distingue le texte de plaisir du texte de jouissance qui nécessite le renoncement au social et à l'idéologique :

« Texte de plaisir : celui qui contente, emplit, donne de l'euphorie; celui qui vient de la culture, ne rompt pas avec elle, est lié à une pratique « confortable » de la lecture. Texte de jouissance : celui qui met en état de perte, celui qui déconforte... fait vaciller les assises historiques, culturelles, psychologiques, du lecteur, la consistance de ses goûts, de ses valeurs et de ses souvenirs, met en crise son rapport au langage. »¹

¹ BARTHES, Roland, *Le Plaisir du texte*, op.cit, p. 26.

Epilogue :

Dans cette troisième partie, plus longue paraît-elle, vu la richesse textuelle de l'œuvre de Malek Haddad, il était question de voir comment le langage peut se réfléchir au service de la littérature « moderne ». Nous avons essayé, dans un premier temps, de définir certaines notions théoriques qui se rapportent à l'autoréflexivité du texte qui revient sur ses formes et dévoile ses mécanismes créatifs et les stratégies romanesques qui le fondent. Ainsi, nous nous sommes interrogée sur la possibilité d'une manifestation métafictionnelle dans les romans de l'auteur.

Partant des définitions de Dällenbach et de Laurent Lepaludier, nous sommes parvenue à analyser les différentes réflexions textuelles et métatextuelles dans l'œuvre romanesque de Malek Haddad. A ce propos, ses deux recueils poétiques étaient d'une richesse extraordinaire et nous ont servi pour mettre en exergue le rapport qu'entretient le texte avec lui-même. La lumière était mise sur certaines métaphores qui ont réussi à narrativiser l'écriture et nous ont amenée à dire qu'elle est le sujet profond de l'œuvre de cet écrivain.

A la lumière des analyses faites, nous pouvons considérer que le texte de Malek Haddad se révèle comme en processus d'écriture, et que l'acte scriptural prend de l'ampleur au point de devenir la base du récit et sa thématique fondamentale. Le miroir de Malek Haddad ne se contente pas de la fiction ou de l'énonciation, il va même se permettre de réfléchir le texte et d'exhiber ses leurres et ses artifices. La récurrence des figures autoriales et réceptives et les différents procédés métatextuels utilisés, nous permettent de dire selon l'expression de Jean Ricardou que chez Malek Haddad, il ne s'agit pas de l'écriture d'une aventure mais de l'aventure d'une écriture et que

l'écriture de la récurrence résulte de cette nécessité de se raconter, de se détourner de ce qui est extérieur au texte pour se focaliser davantage sur son dedans, sur sa « doublure », sur son essence et son existence. L'écriture de la récurrence en général et la specularité textuelle en particulier seraient le corrélat de cette littérature autarcique qui se replie sur soi, qui se contente d'elle-même comme objet d'étude, qui se ressaisit et se reflète, comme le souligne Tzvetan Todorov :

« Toute œuvre, tout roman raconte, à travers la trame événementielle, l'histoire de sa propre création, sa propre histoire. Des œuvres comme celles de Laclos ou de Proust ne font que rendre explicite une vérité sous-jacente à toute création littéraire. Ainsi apparaît la vanité des recherches du sens dernier de tel roman, de tel drame; le sens d'une œuvre consiste à se dire, à nous parler de sa propre existence. Ainsi le roman tend à nous amener à lui-même; et nous pouvons dire qu'il commence en fait là où il se termine; car l'existence même du roman est le dernier chaînon de son intrigue, et là où finit l'histoire racontée, l'histoire de la vie, là exactement commence l'histoire racontante, histoire littéraire. »¹

De ce point de vue, nous pouvons dire que l'écriture de la récurrence est toujours une écriture circulaire, que nous avons analysée à partir de la métaphore du « rond », une écriture en perpétuel recommencement, dont les notions de début et de fin se sont un peu invalidées dans un texte qui déränge l'ordre chronologique de l'histoire et qui est loin de se conformer à une intrigue bien solide. La specularité de l'œuvre naît de ce besoin de revenir toujours à la position initiale à travers une série infinie de duplications et de jeux allusifs.

¹ TODOROV, Tzvetan, *Littérature et signification*, Paris, Larousse, coll. Langue et Langage, 1967, p.49.

Enfin, à partir de certains grands noms qui ont contribué à l'avènement du « postmodernisme » littéraire qui devient synonyme de « métafiction », nous nous sommes interrogée sur l'appartenance de l'œuvre de Malek Haddad à cette esthétique.

En fait, une telle appartenance n'était pas possible, puisque les références à l'Histoire, aux événements sociopolitiques et culturels étaient aussi d'une importance non négligeable, alors il fallait trouver un juste-milieu, une conciliation entre la fonction sociale du texte et sa forme métafictionnelle dont le jeu et le simulacre sont les principales caractéristiques, ce qui peut correspondre chez Hutcheon à une « métafiction historiographique ».

CONCLUSION

A questionner l'écriture de la récurrence chez Malek Haddad, on y constate qu'elle peut se manifester sur trois niveaux différents mais complémentaires : intertextuel, intratextuel et autotextuel. Une distinction entre ces trois notions a été sommairement faite, pour dégager toute confusion terminologique entre intertextualité interne, intertextualité externe et intertextualité générale. L'autotextualité désignée par Ricardou comme une intertextualité interne appelée aussi « intertextualité autarcique », donne naissance à un genre de récit que Dällenbach propose d'appeler « le récit spéculaire », un récit-miroir qui reflète, non pas une réalité qui lui est externe mais sa propre image, grâce notamment à la mise en abyme.

Notre étude s'est proposée de mettre la lumière sur la récurrence autotextuelle et de relever tous les rapports de similitude et d'analogie existants dans chaque roman de Malek Haddad. Par conséquent, la récurrence autotextuelle nous conduit naturellement à une étude intratextuelle puisque nous travaillons ensemble des œuvres disparates du même écrivain, néanmoins cette étude reste marginale puisque l'objectif de notre thèse est moins de montrer comment se tissent les liens d'un texte à l'autre que de montrer que l'écriture de chaque texte se déploie selon un système d'enchâssement et d'autoréflexivité, ce que nous avons proposé d'appeler une « récurrence autoréflexive ». Ce phénomène, d'une grande ampleur, a le pouvoir de préserver ce qui appartient au texte, un peu comme cette araignée, que nous retrouvons souvent dans les textes de Malek Haddad, qui tisse sa toile pour garder jalousement son patrimoine.

Pour rendre compte le mieux possible de cette récurrence autoréflexive, nous nous sommes appuyée essentiellement sur la théorie de réflexion de Lucien Dällenbach auquel nous avons emprunté les trois formes de mises en abyme élémentaires pour proposer nos trois parties qui ont porté sur l'étude de l'autoréflexivité au niveau de la fiction, de l'énonciation et au niveau du code.

Dans une première partie, nous avons essayé de recueillir quelques définitions du terme mise en abyme depuis son apparition dans le domaine littéraire.

Ce procédé apparaît toujours en référence à Gide, mais sa pratique est très ancienne. Nous avons pris l'initiative de faire un panorama de la conceptualisation de cette notion par ceux qui sont considérés comme « fondateurs », allant de Gide, à Roussel, à Ricardou puis enfin à Dällenbach qui effectue d'abord un retour aux sources pour nous permettre de mieux saisir la notion et de l'arracher à son indétermination due à la plurivocité du terme qui semble à première vue un peu flou.

A partir de l'image du « blason dans le blason », Gide confère à la mise en abyme son premier sens, celui de « l'œuvre dans l'œuvre », les exemples de la peinture flamande offrent les premières illustrations de l'usage réflexif du miroir. Ce que nous avons retenu de Gide est surtout cette action qu'exerce l'écriture sur l'écrivain et que Gide désigne par la « *rétroaction* », une notion très importante qui a permis d'analyser l'état de conscience du personnage-écrivain influencé par des écrits qui le condamnent soit à l'échec, soit à la mort.

Une autre notion de Gide semble intéressante, celle du « miroir » ou du « miroir-espion », qui aurait l'intention de révéler les « non-dits » de l'auteur.

Roussel, dans une autre optique, situe la « réflexivité » entre les figures d'itération, les jeux de miroir et les jeux de mots, comme par exemple les jeux de rimes.

Ricardou, considéré comme le véritable pionnier de la mise en abyme, offre à Dällenbach les prémices de sa fameuse typologie. Pour lui, la mise en abyme fonctionne comme un résumé de l'œuvre qui la contient, elle peut avoir soit une fonction révélatrice, soit une fonction antithétique.

La typologie de Dällenbach semble plus fonctionnelle, inspirée du modèle linguistique, elle prend la plus grande place dans son ouvrage qui constitue une démarche théorique bien élaborée pour nous permettre d'examiner les rouages de l'organisme littéraire allant de son fonctionnement fictionnel puis énonciatif et enfin textuel et stylistique.

Dans un second chapitre, nous avons essayé d'analyser le dédoublement fictionnel dans les quatre romans de Malek Haddad. Par ce type de réflexion, le récit-cadre se fragmente en plusieurs micro-récits qui ont la fonction d'éclairer le sens du premier et de renforcer sa structure abymale. Nous avons montré que la mise en abyme fictionnelle chez Malek Haddad peut revêtir diverses formes, allant de la forme la plus abstraite et la plus allégorique, comme celle du pont de Saïd dans *La Dernière Impression*, à la forme la plus concrète et la plus autonome comme le récit de Moulay et Yaminata dans *Je t'offrirai une gazelle*. Selon une typologie de Dällenbach qui repose sur la discordance temporelle entre le récit et l'enchâssement, nous avons répertorié les énoncés réflexifs en trois catégories.

Les mises en abyme prospectives anticipent sur le sens de l'histoire racontée, elles fonctionnent comme une « boucle programmatique », comme une prophétie, elles ont le rôle d'annoncer l'avenir, elles dévoilent la *fiction en raccourci* et se présentent comme un reflet antérieur. Ainsi le récit se charge d'un agréable suspense qui laisse le lecteur attentif à la suite du récit en attente de confirmer ses premières hypothèses et de satisfaire cette curiosité que crée en lui ce jeu de reflets.

Dans l'œuvre romanesque de Malek Haddad, les mises en abyme prospectives sont les plus dominantes, elles prennent la forme d'un symbole ou d'une allégorie (le pont, la gazelle), d'un présage (la coupe de céramique renversée, la montre de Saïd tombée à l'eau, la mort du pigeon, la vue d'un corbeau...), d'un rêve prémonitoire (Ma' Messaouda, le rêve de *l'auteur*) ou d'un récit-prétexte dont la fonction principale est de créer une structure

emboîtée et réfléchir l'histoire narrée, ces réflexions accentuent l'effet d'un « déjà-vu » par les multiples analogies et conduisent au dénouement avant terme du récit.

La mise en abyme rétrospective est une répétition de ce qui est « *déjà-su* », elle fonctionne comme un résumé terminal de l'histoire racontée. Cette « *coda* » n'est pas fréquente chez Malek Haddad, nous n'avons relevé qu'une seule illustration, celle du film tourné à Bornéo sur les tortues géantes dans *L'élève et la leçon*.

Les mises en abyme rétro-prospectives pivotent entre le premier et le deuxième type, elles permettent de rappeler des événements antérieurs et de découvrir des événements postérieurs. Les « pivots » chez Malek Haddad sont moins récurrents, on les trouve dans *La Dernière Impression* (le micro-récit du vélo et l'article de journal sur la démolition du pont), dans *L'élève et la leçon* (le cahier de Fadila) et dans *Le Quai aux Fleurs ne répond plus* (le micro-récit de Bim-bo).

Ceci dit, par l'entremise des réflexions fictionnelles, le récit adopte un dispositif catoptrique capable d'éclairer l'ensemble de l'œuvre, elles se présentent comme des fictions en miniature ou comme des échantillons qui représentent la totalité du roman, elles créent ainsi, un effet de condensation et une tension entre la partie et le tout.

Nous avons préféré conclure cette première partie par une série de tableaux dans lesquels figurent les différents types de mises en abyme traitées, une étude quantitative a permis, à ce niveau d'analyse, de dire que le recours à ce premier type de réflexion fictionnelle diminue au fil des romans, les deux premiers romans et particulièrement *Je t'offrirai une gazelle*, sont des textes où s'exerce une forte autotextualité fictionnelle.

Partant de ces constatations, nous avons essayé de montrer, dans la deuxième partie de notre thèse, que si Malek Haddad prête peu de place à la

mise en abyme fictionnelle dans ses derniers romans, c'est peut-être pour donner un peu plus d'intérêt à une autre forme de dédoublement qu'est la réflexion énonciative telle que définie par Dällenbach.

Dans un premier chapitre qui a porté sur le dédoublement de l'auteur, nous nous sommes d'abord intéressée aux différentes fonctions de l'auteur et ses statuts par rapport à la critique littéraire. En fait, depuis qu'il est déclaré « mort » par Barthes et Foucault, l'auteur est devenu de plus en plus une notion polémique et donc intéressante à étudier ; la nouvelle critique au lieu de faire disparaître l'auteur de la scène littéraire n'a fait que célébrer son retour, tous les travaux et tous les documents publiés sur la question ont contribué à l'élargissement du champ littéraire qui s'est interrogé et s'interroge encore sur la nécessité d'accorder une place dans l'étude littéraire à cet auteur qui revient et renaît de ses cendres non pas comme une personne biographique qui détient le sens profond de l'œuvre, mais comme un auteur implicite, une instance textuelle qui dans certains textes peut devenir un personnage fictif et prendre la figure d'auteur, c'est ce dernier cas qui intéresse Dällenbach et le pousse à proposer sa réflexion auctoriale, puisqu'en fait ce qui distingue la mise en abyme de l'auteur proposée par Dällenbach des autres formes de « littérature intime » ou d'écriture de soi (comme l'autobiographie ou l'autofiction), est cette figure auctoriale. Ainsi Dällenbach privilégie le personnage-écrivain mais n'exclut pas la possibilité d'une présentification diégétique du producteur qui peut aussi se manifester par certains indices ou certains détails que partage le personnage avec l'auteur tel un métier analogue ou un patronyme qui évoque et rappelle le signataire du livre.

Dans l'ensemble de notre corpus, seulement deux romans rendent possible une telle perspective, à ce propos nous avons remarqué que l'œuvre de Malek Haddad répond à une structure binaire et s'organise en deux cycles, il est aisé d'observer les fortes ressemblances qui existent entre le premier et le troisième roman et entre le deuxième et le quatrième roman de l'auteur, dans la plupart

des analyses faites, nous avons traité comme un ensemble *La Dernière Impression* et *L'élève et la leçon* et comme un deuxième ensemble *Je t'offrirai une gazelle* et *Le Quai aux Fleurs ne répond plus*, puisque chaque texte répond à des critères communs spécifiques à l'ensemble dont il fait partie. En effet dans le deuxième ensemble on peut trouver le personnage-écrivain et le personnage-lecteur, alors que dans le premier le protagoniste est un ingénieur ou un médecin et à partir de ces domaines un rapport métaphorique est établi entre la science et la littérature, ces mêmes personnages se déclarent aussi des romanciers, des poètes ou des êtres sensibles et fragiles et deviennent des doubles, des substituts de l'auteur.

De cette autoréflexivité résulte naturellement ce besoin de se dire, de se raconter et ces doubles, ces autres « moi » justifient alors cette récurrence et cette nécessité de se répéter, de se replier en quelque sorte sur soi, sans perdre pour autant tout contact avec l'Autre. Cette subjectivité devient même le critère de modernité et d'universalité de l'œuvre. On peut dire à ce stade, que la récurrence autoréflexive et son exploitation au niveau énonciatif sert cette volonté de créer un pont entre le monde fictif de l'œuvre et le monde littéraire réel, nous pénétrons ainsi dans l'univers intime du romancier qui nous dévoile les secrets de sa création, quel plaisir plus que de se mettre dans la peau d'un personnage et de s'imaginer en fiction ?

La présence d'un lecteur s'avère donc indispensable, elle devient même un objet de quête, le roman se met en communication permanente avec son lecteur et ne peut exister sans lui. Par cette mise en abyme, le récepteur se voit aussi spéculé et réverbéré dans le roman-miroir. A côté du besoin de construire une image littéraire de soi, cette technique relève aussi chez l'auteur du jeu et du ludisme, et comme on a besoin d'un partenaire avec qui on partage le plaisir de l'aventure, l'écrivain n'a qu'à penser à son lecteur, à sa figure symétrique. Dans cette perspective, interpeler le lecteur n'était guère satisfaisant pour un auteur exigeant, alors Malek Haddad va jusqu'à lui

inventer une superbe mise en scène dans laquelle il sera traqué, il sera piégé dans le labyrinthe abymale, le jeu se construit alors entre un auteur qui doit retenir l'attention de son récepteur qu'il continue de diriger et de lui éclairer les cheminements possibles de l'œuvre et un lecteur perplexe mais amusé, qui ne refusera pas cette partie du puzzle si chère à Georges Perec qui écrit :

« On en déduira quelque chose qui est sans doute l'ultime vérité du puzzle : en dépit des apparences, ce n'est pas un jeu solitaire : chaque geste que fait le poseur de puzzle, le faiseur de puzzle l'a fait avant lui ; chaque pièce qu'il prend et reprend, qu'il examine, qu'il caresse, chaque combinaison qu'il essaye et essaye encore, chaque tâtonnement, chaque intuition, chaque espoir, chaque découragement, ont été décidés, calculés, étudiés par l'autre. »¹

Ce ludisme que provoque la mise en abyme crée une prise de conscience chez ce lecteur amené à réfléchir sur l'autonomie de l'œuvre qu'éclairent ces dispositifs catoptriques. Borges s'est tellement fasciné par l'idée d'un lecteur qui pénètre par le miroir magique dans les méandres de la fiction qu'il a écrit :

« Pourquoi sommes-nous inquiets que la carte soit incluse dans la carte et les mille et une nuits dans le livre des Mille et Une Nuits? Que Don Quichotte soit lecteur du Quichotte et Hamlet spectateur d'Hamlet? Je crois avoir trouvé la cause : de telles inversions suggèrent que, si les personnages d'une fiction peuvent être lecteurs ou spectateurs, nous, leurs lecteurs ou leurs spectateurs, pouvons être des personnages fictifs. »²

La troisième partie de notre thèse a porté sur l'étude de la réflexion du code, nous étions alors amenée à établir des liens entre ce type de mise en abyme métatextuelle et d'autres notions, tel que métafiction et métatextualité, qui reposent également sur le principe d'autoréflexivité comme le soulignent Didier Soulier et Wladimir Troubetzkoy: *« La mise en abyme, telle qu'elle est présentée par André Gide, est un dispositif métafictionnel de*

¹ PEREC, Georges, *La Vie mode d'emploi*, Fayard, 1978, p.20.

² BORGES, Jorge Luis, *Enquêtes*, Paris, Gallimard, 1957, p.83.

redoublement ; on peut penser qu'il y a une relation d'homologie entre les différentes parties afin que le processus d'élucidation soit possible. La mise en abyme est un miroir métafictionnel qui permet d'accéder à la connaissance. »¹

Dans une première démarche, nous avons tenté de cerner le concept de métafiction que propose la critique anglo-saxonne, et qui apparemment se confond avec le concept dallenbachien, qui est la pierre angulaire de notre recherche sur la récurrence abymale.

Pour dégager toute confusion, il était nécessaire de cerner de manière précise la notion et essayer de définir ses contours conceptuels. Cependant, les définitions données par ses fondateurs, n'ont guère résolu le problème qui demeure posé, néanmoins, nous avons tenté d'établir une distinction, qui pourrait aussi être mise en doute, puisqu'il s'agit toujours d'autoréflexivité et d'autoreprésentation.

Pour cela, nous avons préféré retenir l'approche de Dällenbach, qui semble mieux cerner tous les enjeux d'autoréflexivité soit sur le plan fictionnel, énonciatif ou sur le plan du code, alors que la plupart des études faites sur la métafiction, se rendent certainement compte de la réflexivité de la fiction et de celle de l'auteur, mais préfèrent mettre la lumière sur la contribution du lecteur dans l'univers de l'autoréférentialité et dont l'objectif principal est de lui rappeler les leures de la fiction surtout par le recours aux procédés métatextuels et jeux formels que véhicule le texte.

Par ailleurs, notre exploration du champ métafictionnel n'était nullement vaine, puisque nous avons pu en profiter et emprunter de Laurent Lepaludier, quelques procédés métatextuels qui ont servi d'outillage intéressant à l'analyse des réflexions du code. Nous avons pu alors traiter séparément les métaphores emblématiques de l'écriture qui ont permis de narrativiser l'acte scriptural, par

¹ SOUILLER, Didier, WLADIMIR, Troubetzkoy, *Littérature comparée*, Paris, PUF, 1997, p.268.

des figures d'écriture tel que la technique et l'art. Par la suite, une analyse des réflexions métatextuelles proprement dites était nécessaire pour mettre en relief cette propriété du récit spéculaire, qui se définit comme une construction et qui dévoile le leurre de sa fiction par le langage.

A la suite de notre recherche sur le double, nous avons abouti à une autre sorte de récurrence spéculaire, et que nous avons désignée par le « livre et ses doubles », par un rapprochement entre la fiction qui se reflète par la fiction, l'auteur et le lecteur qui se réfléchissent par les figures autoriales et réceptives, le texte qui est réfléchi par son propre langage, le livre, comme support matériel à l'écriture, peut aussi se dédoubler par d'autres livres, analogues, mandataires ou substituts, ils le reflètent, le complètent ou le remplacent.

Dans cette dernière partie, la recherche des mises en abyme métatextuelles a en fait suscité d'autres interrogations, les analyses faites ont pu montrer que tous ces procédés métatextuels permettent au texte de se désigner comme un « artefact », comme un objet fabriqué devant lequel le récepteur est conscient de l'artifice du produit. Contrer l'illusion romanesque paraît l'objectif majeur des littératures métafictionnelles et autoréflexives dont Ricardou est le meilleur défenseur. En effet, pour dénuder la fiction et dévoiler ses enjeux et ses fondements, la meilleure solution ne serait-elle pas de mettre en scène un écrivain en train d'écrire, un cinéaste en train de concevoir son film ou un acteur en train de jouer une pièce ? Ces dispositifs sont un moyen efficace pour rappeler au récepteur que la fiction n'est qu'un trompe-l'œil et qu'il est désormais impardonnable d'y croire encore, ce lecteur lucide qui ne croit non plus au père Noël est amené à réfléchir constamment, non seulement sur les opérations qui ont conduit à élaborer le récit fictionnel, mais aussi sur la manière dont celui-ci exhibe les lois de sa composition et les principes de sa création. A cet effet la mise en abyme comme la métafiction seraient le moyen par excellence qui permet au roman d'être à la fois un lieu de fiction et de

dénudation de cette fiction, cela lui permet encore de maintenir son rapport avec lui-même et d'avoir pour thématique architecturale l'écriture littéraire, comme le souligne Christian Angelet, dans *Onze études sur la mise en abyme* : «*l'auteur du Journal évoque moins un art de la composition qu'il ne cherche à dire l'essence et le pourquoi de l'écriture. L'abyme, pour lui, n'est autre que le lieu de la fiction, le point où le texte dévoile symboliquement son statut de littérature comme telle, coupée de la réalité.*»¹

La mise en abyme récurrente dans l'œuvre de Malek Haddad nous a amené aussi à nous interroger sur d'autres aspects spéculaires et le récit se voit encore obsédé du circulaire, de l'abymale, du sans-fond et de l'infini.

Dans ce sens, le roman de Malek Haddad est hanté par une prose labyrinthique tout en étant poétique et romanesque à la fois, on y rencontre souvent des tableaux où s'estompent les frontières entre le passé et le présent, entre la vie et la mort, la paix et la guerre, l'amour et la trahison. On peut dire par cela, que l'écriture de la récurrence obéit à un système binaire dont la duplicité crée le fossé, l'abîme auquel recourt Malek Haddad pour nous faire tomber dans le vide, dans le sans-fond des rives qui ne peuvent se réconcilier.

Dans cette architecture récurrente et mouvante, Malek Haddad se rend compte de la circularité et de la répétitivité dans lesquelles s'inscrivent ses romans, comme il le montre dans une lettre² retrouvée dans un tiroir d'une vieille armoire, à propos de son dernier roman *La fin des Majuscules* qui semble, s'il avait été achevé et publié, être fidèle à cette tradition, à cette

¹ ANGELET, Christian et HALLYN, Fernand, *Onze études sur la mise en abyme*, Belgique, Gent Belgique, coll. «Romanica gandesia», 1980, pp.9-10.

² Voici le début de cette lettre : «*J'ai commencé mon roman, je m'y installe, je m'y vautre, je m'y plonge. Je le connais par cœur dans ses grandes lignes, dans son esprit, dans son âme. Les trois personnages principaux, je les sens, ils me sont déjà familiers. Déjà je ne m'ennuie plus. C'est bête mais j'ai un but et comme une excuse d'exister, de mener la vie que je mène. Alors que ce livre n'en est qu'à sa première esquisse, je le sens s'inscrire dans la suite et le contexte de mes romans précédents. Il me continue, il me poursuit.* (phrase soulignée par l'auteur)» Cité par Jamel Ali-Khodja, *op.cit*, p.257.

spécificité de l'écriture de Malek Haddad ce qui aurait permis à l'auteur de prolonger encore le mouvement giratoire de son œuvre et renforcer les parois du cercle dans lequel s'enferme son lecteur pour tourner en rond jusqu'à déperdition, étourdissement et forte jouissance. Nous comprenons mieux à présent cette écriture qu'ornent les répétitions créant ainsi une musicalité qui vient nuancer le silence d'un texte jalonné par les non-dits et les points de suspension, l'usage abusif d'une telle ponctuation traduit à la fois la circularité de l'écriture, la suspension du sens et l'anéantissement des notions de début et de fin, *La fin des Majuscules*, n'annonce-t-elle pas cette fracture, cet ébranlement de tout commencement dont la majuscule est la première marque ?

Ainsi, nous comprenons profondément la philosophie de Malek Haddad, l'écriture de la récurrence serait l'ouroboros du texte, ce serpent mythique qui se mord la queue et qui devient le symbole d'autofécondation, d'autosatisfaction, de la cyclicité du temps et de l'éternel retour et qui permet le recyclage des formes littéraires.

A cet effet, on peut espérer apporter, comme dernière tentative, une réponse à nos interrogations à propos de la nature et des effets du procédé de mise en abyme récurrente dans toute l'œuvre de l'auteur. Si Malek Haddad était en vie il aurait peut-être pu répondre à cette question et nous informer sur ses raisons, ses intentions ou ses inspirations, comme l'a fait Boudjedra en expliquant le choix d'une telle écriture : « *Je n'ai pas adopté cette technique de la concentricité par choix mais d'une façon très naturelle parce que cette structure colle très bien avec ma propre structure mentale qui est de l'ordre de l'obsessif, du répétitif et de l'anxieux* »¹. Hélas nous avons perdu prématurément le poète et nous serons toujours obligée de tâtonner pour essayer de comprendre son œuvre, pour cela nous pensons que le recours à ce

¹ GAFĀĪTI, Hafid, *Boudjedra ou la passion de la modernité*, ed Denoël, Paris, 1987, p. 78.

procédé, très nouveau dans les années cinquante surtout dans la littérature algérienne francophone, peut avoir deux raisons : on peut penser à l'influence de Gide puisque son nom apparaît dans *Le Quai aux Fleurs ne répond plus* et que *Je t'offrirai une gazelle* offre une mise en abyme rare et très similaire à celle présente dans *Les Faux-Monnayeurs*.

On peut également dire que la mise en abyme envahissante dans l'œuvre de l'auteur tient son essence et sa puissance de l'abîme de Constantine, cet endroit mystérieux et surprenant, endroit de l'éternité effrayante et de la profondeur vertigineuse, le panorama grandiose qu'offre la ville de Constantine à partir de ses ponts suspendus a toujours été une source qui nourrit l'univers imaginaire des écrivains constantinois ou non, alors que dire de Malek Haddad dont l'amour de Constantine est gravé en lettres d'or dans tous ses écrits ? De ce fait, il paraît très logique de faire un lien entre le récit spéculaire construit à partir d'une architecture abymale et l'abîme comme lieu symbolique de la mort, thème très récurrent dans l'œuvre de Malek Haddad, souvenons-nous que dans *La Dernière Impression*, c'est l'abîme qui a confirmé à Saïd le verdict de Ma' Messaouda lui annonçant sa mort ainsi celle de Lucia, et que l'abîme apparaît également dans *L'élève et la leçon* comme un gouffre profond de la mort et de l'échec et que Ourida dans *Le Quai aux Fleurs ne répond plus*, est aussi morte dans le Boulevard de l'Abîme. Ces hypothèses nous permettent de satisfaire ce besoin de comprendre la nature du phénomène et sa récurrence dans l'œuvre romanesque de Malek Haddad.

Bibliographie

I- corpus :

a)- Corpus principal :

HADDAD, Malek, *La Dernière Impression*, Éditions Bouchene, Alger, 1989.
(Paris, Julliard, 1958)

—, *Je t'offrirai une gazelle*, Éditions Média-Pus, Constantine, 2004. (Paris, Julliard, 1959)

—, *L'élève et la leçon*, Éditions Média-Pus, Constantine, 2008. (Paris, Julliard, 1960)

—, *Le Quai aux Fleurs ne répond plus*, Éditions Média-Pus, Constantine, 2004. (Paris, Julliard, 1961)

b)- Corpus secondaire :

—, *Le malheur en danger*, (poèmes). Éditions Bouchene, Alger, 1988 (la Nef de Paris, 1956).

—, *Écoute et je t'appelle* (poèmes) précédé de *Les zéros tournent en rond*, nous utilisons les deux éditions suivantes : Maspero, Paris, 1961 et Média- Plus, Constantine, 2016.

—, *Je suis chez moi en Palestine*, poème publié le 03 juin 1967 à la Une, dans l'éditorial d'"An Nasr".

II- Œuvres littéraires citées ou consultées :

BALZAC, Honoré de, *La Muse du département*, Classiques Garnier, édition de B. Guyon, Paris, Garnier, 1970.

—, *Le Lys dans la vallée*, Préface, (1835) Gallimard, collection «Bibliothèque de la Pléiade », t. IX, 1978.

- BAUDELAIRE, Charles, *Œuvres complètes I*. Texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois, Paris, Gallimard, 1975, coll. *Bibliothèque de la Pléiade*.
- BRUYERE (La), « Des ouvrages de l'esprit », *Les Caractères ou les mœurs de ce siècle*, Paris, Gallimard, La Pléiade, 1951.
- CAMUS, Albert, *L'Étranger*, Paris, Gallimard, coll « Folio », 1957.
- CHRISTIE, Agatha, *Dix Petits Nègres*, Librairie des Champs-Élysées, 1993.
- DOUBROVSKY, Serge, *Fils*, Paris, Galilée, 1977.
- FLAUBERT, Gustave, (Lettre à Louise Colet, 7/8/1846).
- , *Trois contes*, Paris, Louis Conard, 1910.
- GIDE, André, GIDE, André, *Journal, 1889-1939*, Paris, Gallimard, « Pléiade », 1948.
- , *Les Faux-Monnayeurs*, Paris, Gallimard, 1949.
- , *La Tentative amoureuse*, in *le Retour de l'enfant prodigue, précédé de cinq autres traités*, Paris, Gallimard, 1967.
- HUGO, Victor, *L'Homme qui rit ou la Parole monstre*, Colloque de la société des études romantiques, édition Sedes-CDU, Paris 1985.
- HUXLEY, Aldous, *Contrepoint*, Paris, Plon, 1966, p.344 (trad.J.Castier).
- JAMBET, Christian, *Jalâl al-dîn Rûmî. Soleil du Réel*, Paris, Imprimerie Nationale, 1999.
- MAUPASSANT (de), Guy, *Une vie*, Paris, Victor Havard, 1883.
- NOVALIS, (Fr.von Hardenberg dit) , *Heinrich d'Ofterdingen*, trad. R. Rovini, Paris, Union générale d'éditions, coll. « 10/18 », 1967.
- PEREC, Georges, *La Vie mode d'emploi*, Fayard, 1978.
- PROUST, Marcel, *A la recherche du temps perdu*, Paris, Gallimard, «Pléiade», 1956, 3 vol.
- RAMUZ, Charles Ferdinand, *Passage du poète*, Genève, Georg, 1923.

ROBBE-GRILLET, Alain, *Le Miroir qui revient* (1984), *Angélique, ou l'Enchantement* (1987), *Les derniers jours de Corinthe* (1994), Paris, Ed. De Minuit.

ROUSSEL, Raymond, *Parmi les Noirs*, in *Comment j'ai écrit certains de mes livres*, Paris, Pauvret, 1963.

SARRAUTE, Nathalie, *L'ère du soupçon*, Paris, Gallimard, 1956, coll. Les Essais.

—, *Enfance*, Paris, Gallimard, 1983.

SHAKESPEARE, *Œuvres complètes de Shakespeare*, Paris, Pagnerre, 1865. Traduction par François-Victor Hugo.

SOLLERS, Philippe, *Le Parc*, Paris, Seuil, 1961.

STENDHAL, *Le Rouge et le Noir*, Paris, Levasseur, 1830.

ZOLA, Emile, *Emile, Rome*, Paris, Fasquelle, 1922, 2vol.

—, *Les Rougon-Macquart*, Paris, Gallimard, « Pléiade », 1960.vol.2.

III- Ouvrages et articles de critique littéraire :

a)- Critique littéraire générale :

BESSIERE, Jean et PAGEAUX, Daniel-Henri (études recueillies par), *Le Roman du poète. Rilke, Joyce, Cendrars*, Paris, Champion (Unichamp), 1995.

BIRMAN, Dominique, *Le Monde*, « Albert Camus a exposé aux étudiants suédois son attitude devant le problème algérien » [archive], 14 décembre 1957.

BONNET, Jean-Claude, « Le fantasme de l'écrivain », *Poétique*, « Le biographique », n° 63, septembre 1985.

BORGES, Jorge Luis, *Enquêtes*, Paris, Gallimard, 1957.

- BOUCHER, Yvon, *Sur les vertiges de l'œuvre dans l'œuvre*, Le Devoir, 16 juillet 1977, art.2.
- BOYACIOĞLU, Fuat, *La métafiction dans Les Observations d'Ahmet Mithat et dans Les Faux-Monnayeurs d'André Gide*, Edition ŞAHIN, Konya, 2009.
- CHENG, YANG, « Évolution de la fonction narrative du récit de rêve dans la littérature européenne », *Visions de l'espace : Regards croisés*, Pensées vives, n.1, 2016.
- CLEMENT, Bruno, *La Voix verticale*, Paris : Belin, coll. « L'extrême contemporain », 2012.
- DÄLLENBACH, Lucien, *Le livre et ses miroirs dans l'œuvre de Michel Butor*, Paris, Minard, 1972.
- , « La réflexion spéculaire dans la peinture et la littérature récentes », *Art international*, vol. XIX/ 2, février 1975.
- FAROUK, May, *Etude des enjeux réflexifs dans l'œuvre de Tahar Ben Jelloun*, Paris, L'Harmattan, 2008.
- GAULTIER (de) Jules, *Le Bovarysme. La Psychologie dans l'œuvre de Flaubert*, Librairie Léopold Cerf, 1892.
- HEIDENREICH, Rosmarin, « La problématique du lecteur et de la réception », *Cahiers de recherche sociologique*, no 12, printemps 1989.
- LUNEAU, Marie-Pier et HEBERT, Pierre, « Le pseudonyme au Québec », *Voix et images. Littérature québécoise*, Volume 30, numéro° 1 (88), automne 2004.
- MARIE-DENISE, Boros Azzi, *La Problématique de l'Écriture dans les Faux-Monnayeurs d'André GIDE*, Paris, 1990, Publications de Lettres Modernes.
- MARTY, Eric, *Les Faux-Monnayeurs, Roman, mise en abyme, répétitions* in *Revue des Lettres Modernes A. Gide 8*, Ed. Lettres Modernes Minard, 1987.

- MORRISSETTE, Bruce, « Un héritage d'André Gide : la duplication intérieure », in *Comparative Literature Studies*, vol. VIII, n° 2, juin 1971.
- NADEAU, Maurice, un romancier contre le romancier, in *Les Critiques de Notre Temps et André Gide*, Paris, Ed. Garnier, 1971.
- PRAT, Michel, « *Du Bildungsroman au roman de la vocation littéraire* », Jean Bessière, Daniel-Henri Pageaux (textes réunis par), *Formes et imaginaire du roman. Perspective sur le roman antique, médiéval, classique, moderne et contemporain*, Paris, Champion, 1998.
- PROUST, Marcel, *Contre Sainte-Beuve*, Gallimard, « Folio essais ».
- RICARD, François, « Jacques Poulin : de la douceur à la mort », *Liberté*, vol. 16, n°54, 1974.
- ROBBE-GRILLET, Alain, *Pour un nouveau roman*. Gallimard, « Idées », 1963.
- SCARPETTA, Guy, *L'Impureté*, Paris, Grasset, 1985.
- SEGUIN, Robert-Lionel, "*Le présage dans la littérature orale d'une famille québécoise* », Québec, éditions La Liberté, 1971.

b)- Critiques sur la littérature maghrébine :

- ATOUI, Nour El Houda, « L'écriture de l'autarcie dans *Je t'offrirai une gazelle* de Malek Haddad », *Revue Sciences Humaines*, n°47, Juin 2017.
- BEKRI, Tahar, *Malek Haddad. L'œuvre romanesque. Pour une poétique de la littérature maghrébine de langue française*, Paris, Editions L'Harmattan, 1986.
- BENACHOUR-TEBBOUCHE, Nedjma, *Constantine et ses romanciers*, Éditions Média-Plus, Constantine, 2008.
- BONN, Charles, *Le Roman algérien de langue française. Vers un espace de communication littéraire décolonisé : CH. 3, La production des textes*

par *l'Histoire, "génération de 1962"*, Paris/Montréal, L'Harmattan/PUM, 1985.

—, *L'inscription de la guerre par le roman*, paru dans : *Cahiers d'Histoire*, N° 3, LYON, 1986. P. 347 -355.

—, *Anthologie de la littérature algérienne, (1950 -1987)*. Paris, Hachette, Le livre de poche 1990.

—, *Littérature francophone 1. Le roman*, Paris, Hatier 1997.

—, « Entre Paris et Constantine, Le dialogue des villes identitaires chez quelques « classiques » du roman algérien », in *Ecarts d'identité* N° 82, septembre 1997.

—, *Littérature francophone 2. Poésie/Maghreb*, Paris, Hatier, 1999.

DEJEUX, Jean, *Situation de la littérature maghrébine de la langue française*, Alger, OPU, 1982.

—, *La littérature maghrébine d'expression française*, Paris, PUF, 1992.

GAFIÏTI, Hafid, *Boudjedra ou la passion de la modernité*, Ed. Denoël, Paris, 1987.

KHATIBI, Abdelkébir, *Le roman maghrébin*, Paris, Maspero, 1968.

SONNECK, Constantin, *Chants arabes du Maghreb*, 3 Vol., Paris 1902-1904) ; et *Six chansons arabes en dialecte maghrébin*, journal asiatique, mai, juin, juillet, aout, sept, oct. 1839, Paris 8 è).

IV- Ouvrages et articles de théorie littéraire :

a)- Théorie littéraire générale :

ANGELET, Christian et HALLYN, Fernand, *Onze études sur la mise en abyme*, Belgique, Gent Belgique, coll. «Romanica gandesia», 1980.

- BARTHES, Roland, « Qu'est ce que la critique ? », *Essais critiques*, Paris, Seuil, 1964.
- , « La mort de l'auteur » (1968) dans *Le Bruissement de la langue*, Seuil, « Points ». 1984.
- , *Le Plaisir du texte*, Paris, Seuil (Points Essais), 1973.
- , *Roland Barthes par Roland Barthes*, Paris, Seuil, 1975, coll. « Écrivains de toujours ».
- BAKHTINE, Mikhaïl, « Troisième étude : Formes du temps et du chronotope dans le roman », *Esthétique et théorie du roman*, trad du russe par Daria Olivier, Paris, Gallimard, 1978, (Moscou, 1975), pp. 235-398.
- DÄLLENBACH, Lucien, « Intertexte et autotexte », *Poétique n°27*, Seuil, 1976.
- , *Le récit spéculaire (Essai sur la mise en abyme)*, Paris, Seuil, 1977.
- COHN, Dorrit, *La Transparence intérieure, modes de représentation de la vie psychique dans le roman*, Paris, Seuil, 1981.
- , *Le Propre de la fiction*, Paris, Seuil, 200.
- COMPAGNON, Antoine, *Le Démon de la théorie, littérature et sens commun*, Paris, Seuil, 1998.
- FITCH, Brian.T, « Des écrivains et des bavards : l'intra-intertextualité camusienne », dans *Albert Camus : œuvre fermée, œuvre ouverte?* Dir. Raymond Gay-Crosier et Jacqueline Lévi-Valensi. Paris : Gallimard, N.R.F, 1982.
- FOREST, Philippe, *Le roman, le réel*, Nantes, Cécile Defaut, 2007.
- GALLIX, François, *Le Roman britannique du XXe siècle. Modernistes et postmodernistes*, Paris, Masson, 1995.
- GENETTE, Gérard, *Figures II*, Paris, Seuil, 1969.
- , *Figures III*, Paris, Seuil, 1972.
- , *Fiction et diction*, Editions du Seuil, Paris, 1991.
- , *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Seuil, poétique, Paris, 1982.
- , *Nouveau discours du récit*, Paris, Seuil, 1983.

- , *Seuils*, Paris, Seuil (Points Essais), 1987.
- , *Figures IV*, Seuil, Paris, 1999.
- GENON, Arnaud, *Autofiction: pratiques et théories: Articles*, Ed, Mon Petit Editeur, 2013.
- GIGNOUX, Anne Claire, *Initiation à l'intertextualité*, Paris, Ellipses, 2005.
- GRELL, Isabelle, *L'Autofiction*, Paris, Armand Colin, coll. « 128 », 2014.
- HUBIER, Sébastien, *Le roman des quêtes de l'écrivain (1890-1925)*, Dijon, Editions Universitaires de Dijon (Ecritures), 2004.
- HUTCHEON, Linda, « Modes et formes de narcissisme littéraire » traduit de l'anglais par Jean-Pierre Richard, *Poétique* n. 29, Paris, Seuil, 1977.
- , *Narcissistic Narrative: the Metafictional Paradox*, N.Y./London, Methuen, 1980.
- , *A poetics of postmodernism: history, theory, fiction*, Oxon, UK, Routledge, 1988
- ISER, Wolfgang, *L'Acte de lecture*, trad. fr., Bruxelles, Mardaga, 1976.
- JEANDILLOU, Jean-François, *Esthétique de la mystification, tactique et stratégie littéraires*, Paris, Minuit (Propositions), 1994.
- JOUBE, Vincent, *L'effet- personnage dans le roman*, Paris, PUF, 1992.
- LECLERC, Gérard, *Le Sceau de l'œuvre*, Paris, Seuil (Poétique), 1998.
- LEJEUNE, Philippe, *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975.
- LUKACS, Georg, *La Signification présente du réalisme critique*, trad. de l'allemand par Maurice de Gandillac, Paris, Gallimard, 1960.
- MADELENAT, Daniel, *La biographie*, Paris, PUF (Littératures modernes), 1984.
- MAINGUENEAU, Dominique, *Le discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, Paris, Armand Colin (collection U), 2004.
- PICARD, Michel, *La lecture comme jeu*, Paris, Minuit, coll. « Critique », 1986.
- RAIMOND, Michel, *La Crise du Roman*, Paris, Librairie José Corti, 1985.
- RANCIERE, Jacques, *Le Partage du sensible*, Paris, La Fabrique, 2000.

- RICARDOU, Jean, *Problèmes du nouveau roman*, Paris, Seuil, 1967.
- , *Le Nouveau Roman*, Paris, Seuil, 1973.
- , « La population des miroirs », *Poétique* n.22, Paris, Seuil, 1975.
- , « Terrorisme, théorie », dans *Robbe-Grillet, colloque de Cerisy*, Paris, Union Générale d'Éditions, 1976.
- SCHAEFFER, Jean-Marie, *Pourquoi la fiction ?*, Paris, Seuil (Poétique), 1999.
- SCHOLES, Robert, *Fabulation and Meta-Fiction*, Urbana, University of Illinois Press, 1979.
- SOULIER, Didier, WLADIMIR, Troubetzkoy, *Littérature comparée*, Paris, PUF, 1997.
- TADIÉ, Jean-Yves, *Le récit poétique*, Gallimard, collection « Tel Gallimard », Paris, 1994.
- TODOROV, Tzvetan, *Littérature et signification*. Paris: Larousse, coll. *Langue et Langage*, 1967.
- WAUGH, Patricia, *The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*, Londres, New York, Methuen, 1984.

b)- Linguistique et stylistique :

- BARDECHE, Marie-Laure, *Le principe de répétition : littérature et modernité*. Paris, L'Harmattan, 1999.
- CATACH, Nina, *La ponctuation*, Paris, PUF, 1966.
- DRILLON, Jacques, *Traité de la ponctuation française*, Paris, Gallimard, 1991.
- DUPRIEZ, Bernard, *Gradus, les procédés littéraires*, UGE, Paris, 1984.
- FONTANIER, Pierre, *Les figures du discours*, Flammarion, Paris, 1968.
- FREDERIC, Madeleine, *La répétition, étude rhétorique et linguistique*, Tübingen, Niemeyer 1985.
- HAMON, Philippe, « Texte littéraire et métalangage », *Poétique*, n° 31, 1977.

RIEGEL, Martin ; PELLAT, Jean-Christophe et RIOUL, René, *Grammaire méthodique du français*, Paris, PUF, 2004.

ROSIER, Jean-Maurice, *La didactique du français*. PARIS, P.U.F. (Que sais-je ?), 2002.

SAUSSURE (de), Ferdinand, *Cours de linguistique générale* (1916), Paris, Hatier, 1975.

V- Ouvrages généraux :

a) – Histoire, philosophie et anthropologie:

ARTEMIORE, *La Clef des songes*. Onirocriticon (trad. A. J. Festugière), Paris, Vrin, 1975.

ARISTOTE, *Poétique*, (trad. Odette Belavenue et Séverine Auffret), Mille et une nuits, Paris, 2006.

BACHELARD, Gaston, *La poétique de l'espace*, Paris, P.U.F, 3e édition, 1961.

BETIS, Christine, *Etudes sur les métamorphoses*, Paris, Ellipses, 1995.

CERQUIGLINI, Bernard. Cerquiglini, *Éloge de la variante. Histoire critique de la philologie*, Paris, Seuil, 1989.

DELEUZE, Gilles, *Différence et répétition*, P.U.F, Paris, 1968.

DERRIDA, Jacques, *L'écriture de la différence*, Seuil, Points, Paris, 1967.

—, *Marges de la philosophie*, Paris, Minit, coll. Critique, 1972.

—, *Limited INC.*, Paris, Galilée (La Philosophie en effet), 1990.

—, « Le ressassement ou le droit à la littérature (Nœud, point-arriver à s'effacer » in *Ecritures du ressassement*, Modernité 15, Cahiers publiés sous la direction d'Yve Vade et Dominique Rabate, Presses Universitaires de Bordeaux, 2001.

DESCOMBES, Vincent, *Le même et l'autre*, Minit, coll. « Critique », Paris, 1979. (Chapitre consacré à la différence chez Deleuze et Derrida).

- ELIADE, Mircea, *Le mythe de l'éternel retour*, Paris, Gallimard, 1969.
- FOUCAULT, Michel, « Qu'est-ce qu'un auteur ? » (1969), « Qu'est-ce que les Lumières ? » (1984), dans *Dits et écrits*, Paris, Gallimard, 1994.
- , *Histoire de la sexualité III, Le souci de soi*, Paris, Gallimard, 1984.
- HABERMAS, Jürgen, *Le Discours philosophique de la modernité* (1983), trad. de l'allemand par Christian Bouchindhomme et Rainer Rochlitz, Paris, Gallimard, 1985.
- KIERKEGAARD, Søren, *La Répétition* [1843], traduit du danois par Jacques Privat, Paris, Payot et Rivages, 2003.
- KLOSSOWSKI, Pierre, *Nietzsche et le cercle vicieux*, Paris, Mercure de France, 1978.
- LAROQUE, François, MORVAN, Alain et REGARD, Frédéric, *Histoire de la littérature anglaise*, Paris, PUF, 1997.
- LOWITH, Karl, *Nietzsche*, Paris, Hachette Littératures, 1998.
- LYOTARD, Jean-François, *Le Différend*, Minuit, Paris, 1983.
- MELCHIOR-BONNET, Sabine, *Histoire du miroir*, Pluriel, Hachette Littératures, 1994.
- NIETZSCHE, Friedrich, *Fragments posthumes sur l'éternel retour*, Paris, Editions Allia, 2003.
- PLATON, *La République*, (trad. Fr, Georges Leroux et Luc Brisson), Éditions Gallimard, Paris, 2008 (1^{re} éd. 2006).
- SCHLEIERMACHER, Friedrich, *Herméneutique. Pour une logique du discours individuel*, Paris, Le Cerf, 1987.

b)- Psychanalyse :

- FREUD, Sigmund, *L'interprétation des rêves*, Tr. en français 1^{re} éd. I. Meyerson (1926), Paris, P.U.F, Nouvelle éd révisée: 4^e trimestre 1967, 6^e tirage, 1987, février.
- LACAN, Jaques, *Ecrits*, Paris, Seuil, 1966.

VI- Thèses de doctorat et travaux universitaires :

Sont répertoriées ici les thèses de doctorat, de magister ou de master que nous avons eu à consulter ou à citer dans ce travail :

a)- Mémoires de Magister et de Master :

ARSENAULT, Maude, *La circularité des mythes dans Les chrysalides de Daniella Hodrova*, mémoire de la maîtrise en études littéraires, Université Québec, Montréal, Août, 2007.

ATOUI, Nour El Houda, *Intratextualité et mise en abyme dans Je t'offrirai une gazelle de Malek Haddad*, mémoire de master, université Mentouri, Constantine, 2010-2011.

BECHIRI, Abdelaziz, *La contestation dans " L'élève et la leçon" de Malek Haddad*, mémoire de magister, université Mentouri-Constantine, 1995.

BENMERIKHI, Halima, *Approche titrologique de l'œuvre romanesque de Malek Haddad*, mémoire de magister, université de Batna, 2005.

BOUCHAIB, Rokia, *Le Quai aux Fleurs ne répond plus De Malek Haddad : Roman autobiographique ou autofiction ?*, mémoire de master, université Mentouri, Constantine, 2009-2010.

CHEBBAH, Chérifa, « *Pour une évaluation de l'influence du roman français sur le roman algérien de langue française : des formes de l'écriture narrative à la syntaxe, Cas de Louis Aragon et de Malek Haddad* », mémoire de magister, université Mentouri, Constantine, 1999.

HADDA, Hariza, *Enjeux et finalités du discours argumentatif dans l'œuvre journalistique de Malek Haddad*, mémoire de magister, université Mentouri-Constantine, 2008-2009.

HAFSI, Amal, *exil et quête de soi dans Je T'offrirai une gazelle de Malek Haddad*, mémoire de master, université de Coimbra, 2014.

- MAOUCHI, Amel : *Poétique de l'intertexte chez Malek Haddad dans Le Quai aux Fleurs ne répond plus*, mémoire de magister, université Mentouri, 2005.
- M. DJARMOUNI, Fateh, *L'écriture tragique dans « Je t'offrirai une gazelle » de Malek Haddad*, mémoire de magister, université Hadj-Lakhdar de Batna, 2011-2012.
- RIOUX, Caroline, *Etude de la mise en abyme dans le roman Le Voyeur d'Alain Robbe-Grillet*, mémoire de maîtrise en études littéraires, université du Québec à Chicoutimi, avril 2002.
- TAMERNI, Chafika, *Le patriotisme chez l'écrivain algérien d'expression française Malek Haddad, exemple d'étude: Le quai aux Fleurs ne répond plus*, mémoire de master, université Kasdi Merbah-Ouargla, juin 2014.

b)- Thèses de doctorat :

- ALI-KHODJA, Jamel, *L'itinéraire de Malek HADDAD .Témoignage et propositions*, thèse de doctorat ,troisième cycle. Université d'Aix-en-Provence, 1981.
- BEN GUESMIA, Mahdia, *Le royaume en exil chez Malek Haddad et l'exil le royaume d'Albert Camus. Convergences et divergences autour de deux concepts : la langue et la patrie*, Thèse de doctorat, université de Annaba.
- BENACHOUR-TEBBOUCHE, Nedjma, *Constantine: une ville en écritures, dans le récit de voyage, le témoignage, le roman*, Thèse de doctorat d'Etat, Université de Constantine, 2002.
- BONN, Charles, *Le Roman algérien contemporain de langue française : espaces de l'énonciation et productivité des récits*, Thèse de doctorat d'Etat, Université de Bordeaux 3, 1982.
(www.limag.refer.org/Theses/Bonn/ThesEtat2ePartie.htm)

- BURKE, Seán, *The Death and Return of the Author: Criticism and Subjectivity in Barthes, Foucault and Derrida* (Edinburgh, Edinburgh University Press, 1982, 1992).
- CHEBBAH-BAKHOUCHE, Cherifa, *Expression plurielle du désert ou la dualité des valeurs spatiales dans des textes littéraires*, Thèse de doctorat ès Sciences, Université de Constantine, 2014.
- EILEEN, Williams-Wanquet, *Ethique de la métafiction : éléments pour un « postréalisme » en littérature anglaise*, Littératures. Université Lumière - Lyon II, 2006. Document de synthèse pour l'habilitation à diriger des recherches.
- FLORENCHIE, Amélie, *La répétition dans l'œuvre de Javier Marias*. Littératures. Thèse de doctorat, université Michel de Montaigne - Bordeaux III, 2003. Français.
- MARTENS, David, *L'invention de Blaise Cendrars. Une poétique de la pseudonymie*, dissertation de doctorat en philosophie et lettres sous la direction du professeur Myriam Watthee-Delmotte, Université catholique de Louvain, mai 2007.
- PLUVINET, Charline, *L'auteur déplacé dans la fiction Configurations, dynamiques et enjeux des représentations fictionnelles de l'auteur dans la littérature contemporaine*. Thèse de doctorat, Université Rennes 2; Université européenne de Bretagne, 2009.
- ZEKRI, Khalid, *Etude des incipits et des clausules dans l'œuvre romanesque de Rachid Mimouni et dans celle de Jean –Mari, Gustave Le Clezio*, thèse de doctorat, université Paris XIII, 1998.

VII- Articles et documents en ligne :

- ALBERTOSI, Valérie, *SUPERSTITIONS en tous genres !* Publié le 25 Novembre 2010, consulté sur le site : www.cabine36.com le 15-08-2014.

- ARAGON, Sandrine, « Les images de lectrices dans les textes de fiction français du milieu du XVIIe siècle au milieu du XIXe siècle », *Cahiers de Narratologie*, mis en ligne le 01 janvier 2004, <http://narratologie.revues.org/6>. Consulté le 03-06-2015.
- BAL, Mieke, « Mise en abyme et iconicité ». In: *Littérature*, n°29, 1978. pp. 116-128, <http://www.persee.fr/doc/litt>. Consulté le 09-02-2014.
- BALIQUE, Florence, « La parole silencieuse de l'écriture », *Acta fabula*, vol. 15, n° 8, Notes de lecture, Octobre 2014, URL : <http://www.fabula.org/acta/document8886.php>. Consulté le 01-04-2016.
- BENOIT, Jean-Louis, *La question de Dieu dans la littérature française du XXe siècle. Revue roumaine d'études francophones*, 2012. HAL Id: hal-00918861: <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-00918861>. Submitted on 23 Dec 2013. Consulté le 23-02-2015.
- BISENIUS-PENIN, Carole, « Métafiction », dans Anthony Glinoyer et Denis Saint-Amand (dir.), *Le lexique socius*, URL : <http://ressources-socius.info/index.php/lexique/21-lexique/158-metafiction>, consulté le 20-09-2016.
- COMPAGNON, Antoine, *Théorie de la littérature : qu'est-ce qu'un auteur?* <http://www.fabula.org/compagnon/auteur1.php>. Consulté le 30-01-2015.
- COTE, Paul Raymond, « Les procédés spéculaires dans " Une histoire américaine de Jacques Godbout », dans *LE RECIT ET SES MIROIRS*, Canadian Literature, 14 Feb. 2012. Web. 27 Mar. 2013. Originally appeared in *Canadian Literature* n°135, Winter 1992. Consulté le 16-06-2014.
- DACHRAOUI, Sophia, « La circularité romanesque au XXème siècle », 29.05.11, dans La Une CED, Les Dossiers, *Chroniques Ecritures*

Dossiers sur le site *La cause littéraire, servir la littérature* : <http://www.lacauselitteraire.fr/la-circularite-romanesque-au-xxeme-siecle>. Consulté le 17-03-2017.

DELAIN, Pierre « *Les mots de Jacques Derrida* », Ed : Guilgal, 2004-2017, Page créée le 5 avril 2008, consulté sur le site www.idixa.net, le 26-04-2017.

DERUELLE, Aude, « Les adresses au lecteur chez Balzac », *Cahiers de Narratologie* [En ligne], 11 | 2004, mis en ligne le 01 janvier 2004. URL : <http://narratologie.revues.org/11>. Consulté le 13-07-2015.

Devoivre, Christèle, « Errance dans le récit poétique, errance du récit poétique ». Dans *Errances*. Article d'un cahier Figura. En ligne sur le site de l'Observatoire de l'imaginaire contemporain : <http://oic.uqam.ca/fr/articles/errance-dans-le-recit-poetique-errance-du-recit-poetique>. D'abord paru dans (Bouvet, Rachel et Myra Latendresse-Drapeau (dir.). 2005. Montréal : Figura, Centre de recherche sur le texte et l'imaginaire. coll. Figura, vol. 13). Consulté le 05-01-2017.

GHRISS, Mohamed, « *littérature populaire d'arabe dialectal* », Consulté le 30-01-2015 sur le site : http://www.reflexiondz.net/Litterature-populaire-d-arabe-dialectal_a666.html.

GOULET, Alain. *L'auteur « abymé »* In : *L'Auteur* [en ligne]. Caen : Presses universitaires de Caen, 1996 : <http://books.openedition.org/puc/9898>. Consulté le 28-02-2015.

Jenny, Laurent ; « L'autofiction », *Méthodes et problèmes de l'autofiction*, Département de français moderne, Université de Genève, 2003: <http://www.unige.ch/lettres/framo/enseignements/methodes/autofiction>. Consulté le 10-03-2015.

KRYSSING-BERG, Ginette, « Lucien Dällenbach: Le récit spéculaire (Essai sur la mise en abyme). Paris, Seuil, 1977. 248 p. » in *Revue Romane*, Bind 15, n.1, 1980 : https://tidsskrift.dk/revue_romane/article/view/29327/26265. Consulté le 27-09-2014.

KWONG Connie Ho-ye dans « L'auto-réflexivité du langage dans l'écriture littéraire aux temps contemporains », In *Tamkang Journal of Humanities and Social Sciences*, No.35, Dec 2008, consulté le 19/08/2016.

LABROUSSE, Nathalie, « Les chats dans les littératures de l'imaginaire (SF, fantasy, fantastique) », article dans l'encyclopédie *nooSfere*, juin 2000. www.noosfere.org/icarus/articles/article.asp?numarticle=165. Consulté le 04-05-2017.

LEPALUDIER, Laurent. *Fonctionnement de la métatextualité : procédés métatextuels et processus cognitifs* In : *Métatextualité et métafiction : Théorie et analyses* [en ligne]. Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2003. Disponible sur Internet : <<http://books.openedition.org>. Consulté le 13-02-2016.

LIMOGES, Jean-Marc, « *La Mise en abyme imagée* », *Textimage* n°4, *L'image dans le récit*, 2012. http://revue-textimage.com/06_image_récit/limoges. Pdf. Consulté le 15-01-2014.

MIGEOT, François, « De l'altération à l'autre du texte, sur *La Jalousie* d'Alain Robbe-Grillet » in *SEMEN 12 : Répétition, altération, reformulation dans les textes et discours*, PUFC, 2000 : <https://semen.revues.org/1913#quotation>. Consulté le 18-12-2016.

MOLINIÉ, Georges, « Problématique de la répétition ». In: *Langue française*, n°101, 1994. Les figures de rhétoriques et leur actualité en linguistique, www.persee.fr/doc/lfr_0023-8368_1994_num_101_1_6335. Consulté le 08-04-2014.

PRAK-DERRINGTON, Emmanuelle, *Récit, répétition, variation* publié dans Cahiers d'études germaniques, n°49, Université de Provence-Aix-Marseille, 2005: [https:// halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00377283](https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00377283). Consulté le 09-04-2014.

RITTER, Claire, Consulté le 17-09-2014 sur le site : www.jweel.com/fr/blog/p/2015/signification-des-symboles-le-cerf-et-la-biche/

<http://www.dictionnaire-des-symboles.fr/article-symbolisme-du-pont>. Consulté le 18-08-2014.

<https://www.etudes-litteraires.com/figures-de-style/hypallage.php>. Consulté le 11-08-2014.

[http://www.lettres.org/abyme_\(mise_en\).html](http://www.lettres.org/abyme_(mise_en).html). Consulté le 26-05-2014.

VIII- Encyclopédies et dictionnaires :

Alleau, Encyclopédia universalis, T1, 1985.

ARON Paul, SAINT-JACQUES Denis et VIALA Alain, *Le dictionnaire de la littérature*, Paris, P.U.F, 2002.

AUROUX, Sylvain, *Les notions philosophiques : Dictionnaire*, tome II, Paris, P.U.F, 1990, p. 2235.

BLOCH, Oscar, *Dictionnaire étymologique de la langue française* (1932), Paris, P.U.F., 1994.

CHEVALIER, Jean et GHEERBRANT, Alain, *Dictionnaire des symboles*, Editions Robert Laffont, Paris ,1982.

Dictionnaire de Spiritualité, Paris, Beauchesne, 1983.

DUMOULIE, Camille, *Dictionnaire des mythes littéraires*, Monaco, Le Rocher, 1994.

FORCAS (de), André, *Le blason, dictionnaires et remarques*, Grenoble, 1883.

FOULQUIÉ, Paul, *Dictionnaire de la langue philosophique*, Paris, P.U.F, 1969.

FURETIERE, Antoine, *Dictionnaire Universel. Contenant généralement tous les mots françois tant vieux que modernes, et les Termes des sciences et des Arts, etc.* A la Haye et à Rotterdam, Chez Arnoud et Reinier Leers, 1701. 3v.

GARDES, TAMINE Joëlle et HUBERT, Marie-Claude, *Dictionnaire de critique littéraire*, Paris, Armand Colin, 2011.

(Le) *Grand Robert de langue française*, Deuxième édition, Paris, 2001.

(Le) *Petit Larousse Illustré*, Paris, Larousse, 2008.

MOLINIÉ, Georges, *Dictionnaire de rhétorique*, Librairie Générale Française, Paris, 1992.

POUGEOISE, Michel, *Le dictionnaire de rhétorique*, Armand Colin, 2001.

VAN GORP (Hendrik), DELABASTITA (Dirk), D'HULST (Lieven), GHESQUIERE (Rita), GRUTMAN (Rainier) et LEGROS (Georges), *Dictionnaire des termes littéraires*, Paris : Honoré Champion, collection « Champion classiques », 2005.

<http://www.larousse.fr/dictionnaires/français>.

IX- Autres travaux et documents sur Malek Haddad :

ACHOUR, Christiane, *Anthologie de la littérature algérienne de langue française*, Paris/Alger, Bordas/ENAP, 1990.

ALI-KHODJA, Jamel, *Le plaisir de lire. Le plaisir d'écrire*, Réactions subjectives à ses lectures de son oncle, par le neveu de Malek Haddad, lui-même écrivain, in *Expression*, N° 1, revue de L'ILE, Constantine, juin 1992, p. 20 -27.

- , *Vingt trois ans déjà... Promenade dans Constantine avec Malek Haddad*, dans, la revue, *Les Cahiers du SLZAAD* N° 1, octobre 2002, Université Mentouri, Constantine, pp. 87 -95.
- AMRANI, Mehana, *Le statut démultiplié de la langue française chez quelques écrivains algériens*, *Algérie Actualité/Action*, N° 24, Paris 1998. P. 264 -273.
- , *Malek Haddad, entre l'exil de la langue et l'exil du silence*, *Algérie Littérature/Action*, N° 26, Paris 1998. P. 205 -208.
- BENCHEIKH, Djamel-Eddine, *Malek Haddad (Extraits)*, paru in: *Diwan algérien*, Paris/Alger, Hachette/SNED, 1967. P. 109 -122.
- CADI, Meriem, *Littérature maghrébine d'expression française*, Paris, EDICEF/AUPELF, 1996. P.95 -99.
- DEJEUX, Jean, *La culture algérienne par les textes*, Paris, Publisud, 1995, (extrait de textes).
- FETSCER, Doris, *Contre une théorie du déchirement : L'intertextualité dans l'œuvre romanesque de Malek Haddad*, dans la revue, *Littérature maghrébine et Littérature mondiale*.
- JOUBERT, Jean-Louis, *Littérature Francophones du Monde Arabe*, anthologie, (extraits présentés). Paris, Nathan -ACCT, 1994,
- LAHBABI, Mohammed, *Douleurs rythmées*, (M. Haddad -extraits), Alger, SNED, 1974. P. 209 -260.
- LACROIX-Haddad, Safia, *Qui est Malek Haddad?*, Témoignage par sa fille, publié dans : *Algérie Littérature/Action*, N° 10, Paris 1997. P. 163 -166.
- SAMER, *Approche psychanalytique du bilinguisme à propos de deux auteurs maghrébin : Malek Haddad et Kateb Yacine*, TD Paris VII, 1972.

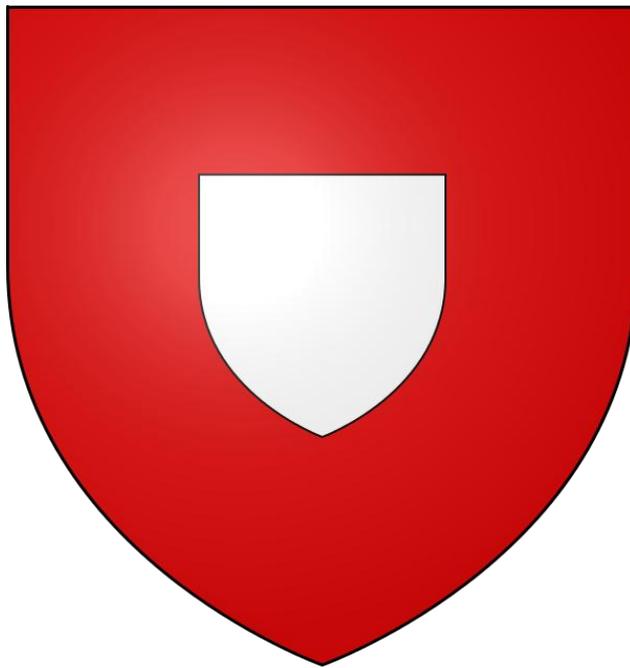
Spécial colloque Malek Haddad, Expressions, de L'ILE, Constantine, janvier 1994 :

- ALI-KHODJA, Djamel, *Malek Haddad. Fonction : écrivain*. P. 19 -25.
 - AMMAR –KHODJA, Soumya, *Poésie de Malek Haddad*. P. 27 -32.
 - BECHIRI, Abdelaziz, *La contestation dans "L'Elève et la leçon de Malek Haddad"*. P. 65 -81.
 - BENACHOUR, Nedjma, *Dire Constantine, ou "La dernière Impression"*. P. 33 -44.
 - BENMILOUD, Khaled, *Le souvenir de Si Haddad*. p. 11 -14.
 - CHEHAD, Mohamed -Salah., *Analyse textuelle de deux articles de presse*. P. 83 -108. Analyse de deux articles publiés en 1991 dans "L'Observateur" à la mort de Malek Haddad, suivie par ces deux articles eux -mêmes en annexe.
 - DOUKHAN, Rolland, *Malek -des -Etoiles*. P. 15 -18.
- Hommage HADDAD, Malek. (*Textes inédits*). P. 120 -126.
- Deux lettres de 1966 et trois poèmes.
- KOULOUGHLI, Lamine, *Images de l'école coloniale dans l'œuvre de Malek Haddad*. P. 45 -64.
 - , *Malek Haddad, l'homme, l'œuvre*. P. 7 -10.
 - LEMNOUAR, Abdeldjebar, *Un conte dans le roman : une lecture de "Je t'offrirai une gazelle"*. P. 109 -118.

Annexes

I- La mise en abyme dans différents domaines

L'héraldique :



Armoiries des seigneurs de Brandenburg (Luxembourg), branche des comtes de Vianden, jusqu'en 1288.



Royaume Uni

Peintures célèbres¹ :



Van Eyck, *La Chambre des Epoux Arnolfini*, 1474.

¹LABOSSE, Lionel sur le site www.altersexualite.com.

Les Époux Arnolfini (1434) est un des plus célèbres tableaux de la peinture européenne, mais un des plus mystérieux. On peut l'explorer sur le site de la [National Gallery](#), et lire une analyse savante de Catherine Jordy : « *Le respect de l'interprétation. Une mise en abyme du miroir* ». Le tableau montre un couple bourgeois dans son intérieur, se tenant par la main. La femme semble enceinte, elle a la main gauche sur son ventre, l'autre dans la main de l'homme, sans doute son époux. L'originalité du tableau consiste en la perspective offerte par le miroir situé au milieu du tableau, aux deux tiers de la hauteur.

Ce miroir bombé reflète la scène – ce qui constitue une mise en abyme au sens strict du terme – mais il reflète moins que la scène et plus que la scène. Il ne reflète pas le chien, mais il reflète le mobilier, le lit, la fenêtre, et par la fenêtre, il montre davantage du paysage, grâce à l'angle procuré par la concavité du miroir. Il montre deux, voire trois personnages situés devant les époux, sans doute le peintre, et sans doute une femme. Sur le cadre du miroir on distingue une dizaine de macarons représentant la passion du Christ. Serait-ce une allusion ironique à ce mariage bourgeois de deux personnes qui semblent s'ennuyer à mourir, vu l'expression de leur visage, et qui se marient au nom du sacrifice du Christ ? Mais ce que personne ne semble avoir remarqué dans ce miroir, c'est le fait que les deux époux ne s'y tiennent pas la main.



On a remarqué que ce miroir correspond à peu près à l'invention de la perspective dans la peinture occidentale. Mais en plus de la perspective géométrique, le miroir n'ajoute-t-il pas la perspective temporelle ? Le devenir d'un couple, qui risque de relâcher son union. Et le chien, symbole de la fidélité, qui disparaît ? En tout cas, la mise en abyme propose dès ce premier cas, une *réflexion* aux deux sens du terme : reflet de la réalité, et réflexion sur la nature de l'art. L'art est-il un simple miroir, ou bien ce miroir est-il une interprétation de la réalité ? C'est ce que semble dire le fait que le miroir ne reflète pas le tableau, mais une critique de la scène du tableau. On retrouve une utilisation similaire du miroir dans le célèbre tableau du peintre flamand Quentin Metsys, *Le Prêteur et sa femme* (1514), qui fut souvent imité depuis.

En 1555, *Suzanne au bain* du Tintoret présente l'étrangeté d'un miroir rectangulaire posé de profil sur la toile, qui ne reflète absolument rien de la resplendissante Suzanne nue, pas plus que le bain, au-dessus duquel Suzanne crève l'écran, violemment éclairée. On dirait un anti-narcisse, puisque Suzanne n'existe ni dans le reflet de l'eau, ni dans celui du miroir, pourtant posé face à elle, mais seulement dans le regard du spectateur du tableau. Le cadre vide, en plein milieu du tableau, semble être une mise en abyme par l'absurde du pouvoir de la peinture.

Autres peintures célèbres ou moins célèbres :



Quentin Metsys, *Le Prêteur et sa femme*, 1514.



Les Ménines de Diego Vélasquez (1656).

Les Ménines de Diego Vélasquez qui d'après Wikipédia, devait connaître fort bien le tableau de van Eyck, pousse la réflexion sur la nature de la peinture dans le jeu social, plutôt que sur la nature de l'art.

Le couple royal, sujet apparent du tableau peint par le peintre représenté sur la toile, est en effet ce qui se voit le moins. Flous, perdus dans un miroir assez large, on les distingue moins bien que tous les autres personnages. Le peintre se valorise : démonstration que le peintre, par la prégnance de son style, est le véritable sujet du tableau, quel que soit le modèle. Les spectateurs du couple, qui nous regardent regardant le tableau dans un jeu spéculaire à perspectives infinies, que ce soit les nains du premier plan ou le courtisan du dernier plan, en passant par les personnages intermédiaires, rappellent que l'art de la peinture est un art de la représentation, qui suppose un rapport entre modèle et/ou commanditaire, et le spectateur à qui on expose le tableau, surtout dans un milieu aisé. Mais le peintre reste le vrai maître, car il est capable de donner plus d'importance par son art à des nains qu'à des rois. Hugo avec son *Rois s'amuse* dit la même chose. Les grands tableaux exposés en fond concurrencent le miroir d'une part, d'autre part l'homme qui prend la pose dans l'encadrement de la porte. On suppose que bien qu'ils soient dans l'ombre, ils resteront quand les personnages auront quitté leur cadre factuel (miroir ou porte). Le fait qu'on ne distingue pas l'avers de la toile nous permet d'imaginer que le sujet du tableau, de même qu'il peut être le peintre plus que le couple royal, pourrait être nous-mêmes, que le peintre nous invite à rechercher à travers sa peinture.

À l'instar de Picasso avec ses *Meninas* visibles à Barcelone, le dessinateur Erich von Götha a rendu hommage à ce tableau dans *Apollon et l'infante*, 2e volet de son diptyque *L'Infanta*, que l'on trouve dans l'excellent *Carnets secrets d'Erich von Göthade* Bernard Joubert (2015). Vous lirez le commentaire du peintre lui-même dans son délicieux français sur le site de la galerie Talisman Fine Art. Le cabinet de curiosités qui tapisse le fond du tableau de Vélasquez se voit malicieusement métamorphosé en métaphore de la planche de BD, et la ménine de Götha informe des bulles qui en retour évoquent le pouvoir de mimésis de la peinture (voir ci-dessous, les bulles-boules de Jean-Honoré Fragonard & Marguerite Gérard). Vélasquez avait déjà pratiqué la mise en abyme d'une façon plus naïve, dans une peinture de

jeunesse : *Christ dans la maison de Marthe et Marie* (1618, National Gallery, Londres). Un tableau inclus dans le tableau présente une scène antérieure ; c'est aussi une sorte de BD en peinture !



GUMPP Johannes, *Autoportrait*, 1646, version rectangulaire, Collection privée.

Le peintre se représente (debout et de trois-quarts dos) en train de peindre (allégorie de la Peinture) son autoportrait sur une petite toile posée sur un chevalet. Pour cela, il utilise un miroir (reflet du réel avec lequel rivalise la Peinture) dans lequel il observe son visage (et peut-être son dos, renvoyé par un miroir face au précédent, non visible dans la scène). Ce miroir octogonal (au cadre de même forme) présente donc un reflet vu de trois-quarts face. C'est cette même image inversée, inachevée et symétrique que l'on voit sur le tableau rectangulaire en cours de réalisation. Il y a donc un double visage, séparé du corps du peintre et en contre-champ, dont l'un est un reflet et l'autre un tableau, l'un et l'autre étant peints. En marge et en opposition de ce triple autoportrait (et de la nature morte dépeignant l'intérieur), se déroule une scène animalière symétrique et vivante avec chien et chat au bas du tableau.



VERMEER Johannes (1632-1675), *La Peinture ou l'atelier du peintre*, 1665-67, huile sur toile, 120x100 cm, Vienne, Kunsthistorisches Museum.

Dans son intérieur, au-delà de la tenture du premier plan, le peintre se représente dans le tableau (assis et de dos) en train de peindre (allégorie de la peinture) sur la petite toile posée sur un chevalet (tableau dans le tableau) le modèle féminin (Clio, muse de l'Histoire) qui se tient face à lui devant un mur où est accrochée (comme un tableau) une véritable carte géographique des Pays-Bas.



MANET Edouard (1832-1883), *Un bar aux Folies-Bergère*, 1882, huile sur toile, 96x130 cm, Londres, Courtauld Gallery.

Le tableau (créé en atelier) présente le portrait d'une femme, Suzon, serveuse un peu rêveuse, postée derrière le bar de marbre (nature morte), face au spectateur. Derrière elle, un grand miroir nous renvoie une vision floue, enfumée et en contre-champ de toute la salle des Folies-Bergère, avec la foule des clients attablés et les multiples lampes et lustres. Le miroir reflète également le dos de la serveuse dans une image étrangement décalée sur la droite et nous fait découvrir un client face à elle (comme le spectateur), alors qu'il n'est pas visible de dos et devrait logiquement masquer la scène.



DALI Salvador (1904-1989), *Dali de dos peignant Gala de dos éternisée par six cornées virtuelles provisoirement réfléchies dans six vrais miroirs*, 1972-73, huile sur toile, Figueras, Théâtre-Musée Dalí.

Fasciné par les dos et en particulier celui de Gala, Dalí se représente et représente Gala tout à la fois avec une vue de dos et de face dans le reflet du miroir. Il fait ici en même temps un hommage à son génie et à sa peinture, et un hommage à l'histoire de la peinture (tableaux de cet article : autoportrait, allégorie de la peinture, travail en atelier, intérieur-extérieur, reflet dans le

miroir, dos et face, jeu de lumière...), avec un jeu multiple du cadre dans le cadre (le tableau dans le tableau et le miroir, la fenêtre, le dossier des chaises). Ce tableau a été réalisé grâce au procédé de la stéréoscopie ; passionné par la troisième dimension et les procédés de restitution donnant l'illusion du relief et de l'espace, l'artiste s'est en effet intéressé à la stéréoscopie : deux images, une pour chaque œil, obtenues à partir de constructions géométriques ou de photographies faites avec un appareil stéréoscopique à deux objectifs, mises en scène puis transposées sur la toile et peintes avec la technique des hyperréalistes.



René Magritte, *la reproduction interdite* 1937



Triple autoportrait de Norman Rockwell, 1960

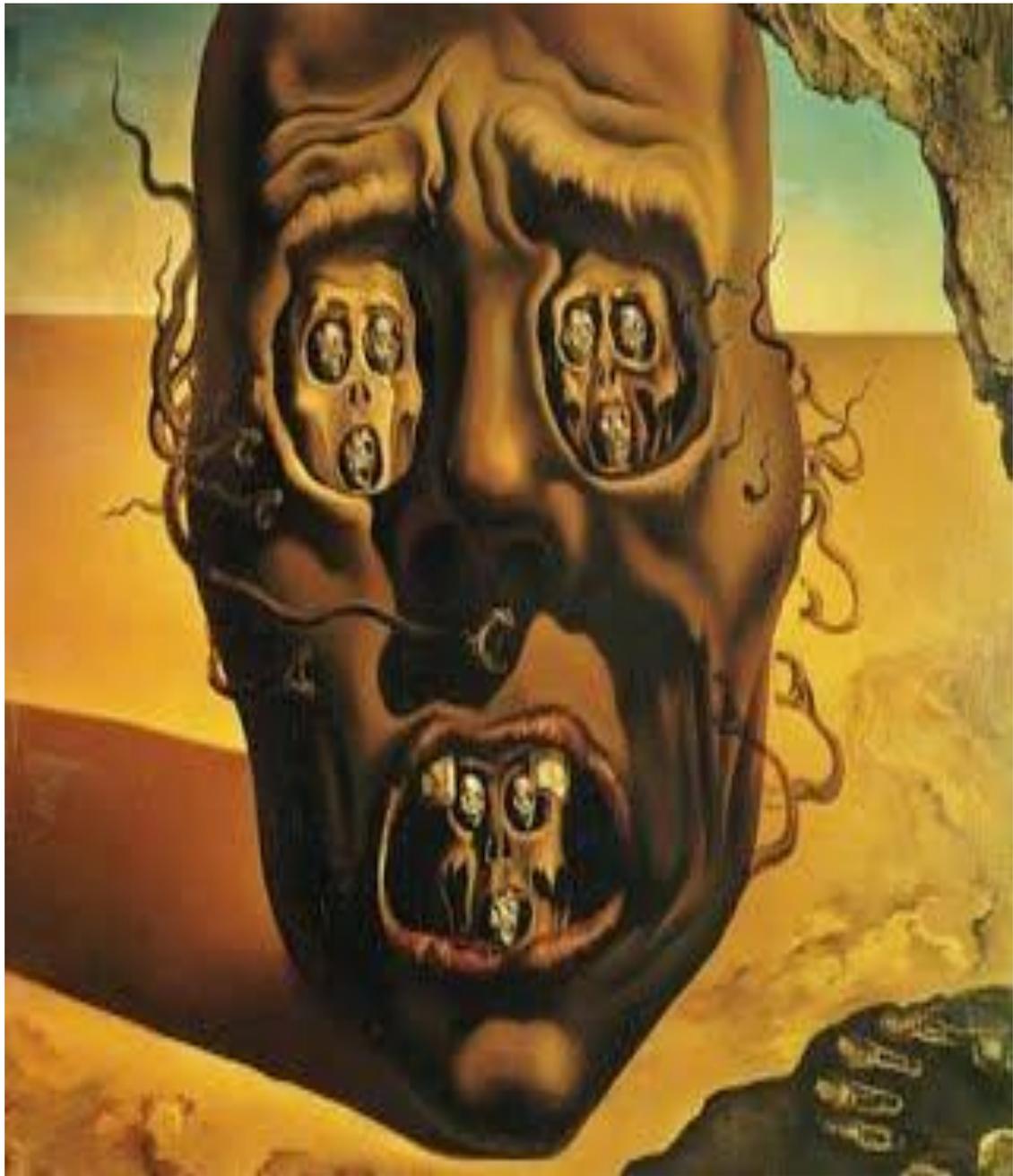


Ce triple autoportrait, en référence au tableau de Johannes Gump, nous présente le peintre dans le tableau (assis, vu de dos) en train d'observer son visage dans un miroir placé à gauche et de se peindre sur une toile (de grande taille, tableau dans le tableau) placée à droite dans un intérieur (au sol et au mur sans décor). Le seul regard qui interpelle le spectateur est celui de du grand

autoportrait de la toile car les autres autoportraits sont de dos ou avec des lunettes masquant le regard. En plus d'être de plus grande taille, l'autoportrait du chevalet est inachevé, en noir et blanc et à la différence du miroir, présente l'artiste rajeuni, sans lunettes et avec une position différente de la pipe ; ces derniers détails évoquent davantage le petit autoportrait ancien et central de la feuille d'étude accrochée au bord gauche de la toile, alors qu'à droite plusieurs reproductions d'autoportraits célèbres (de Dürer, Rembrandt, Van Gogh et Picasso) situent le peintre dans la tradition de la peinture européenne. La signature du peintre apparaît sur le tableau dans le tableau, au bas de la toile en cours de réalisation.



Escher lui aussi, amoureux des espaces paradoxaux, se représente dans une image qui se reflète dans un flacon.



Le Visage de la guerre de Salvador Dali, 1940

Au cinéma :



Mabel fait du cinéma (Mabel's Dramatic Career) est un film muet américain réalisé par Mack Sennett sorti en 1913.

En bande dessinée :

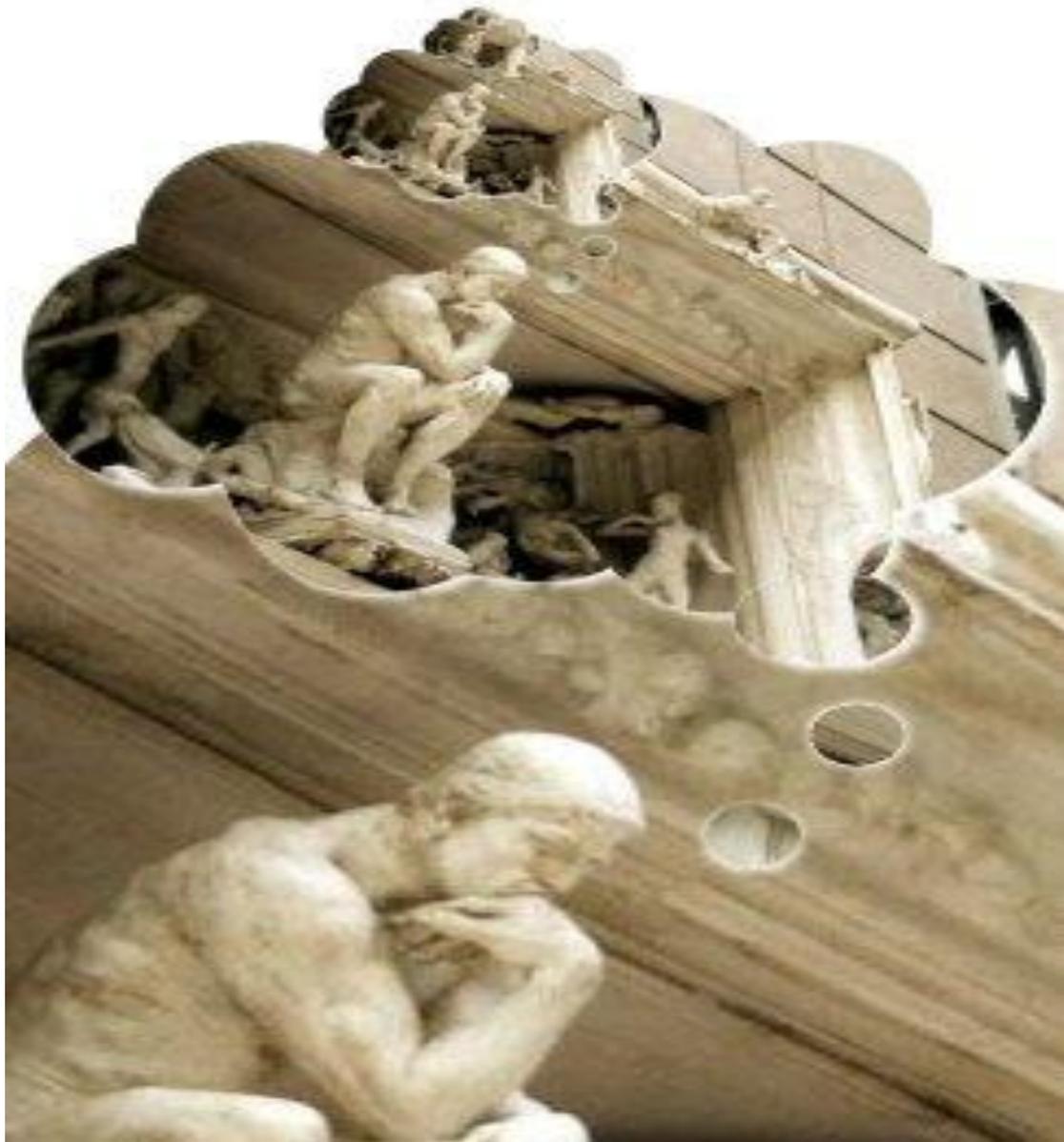


Un petit dessin de Philippe Geluck illustrant le procédé de façon très simple. IL est paru dans *Télérama* 3309 du 12/06/2013.

En art plastique :



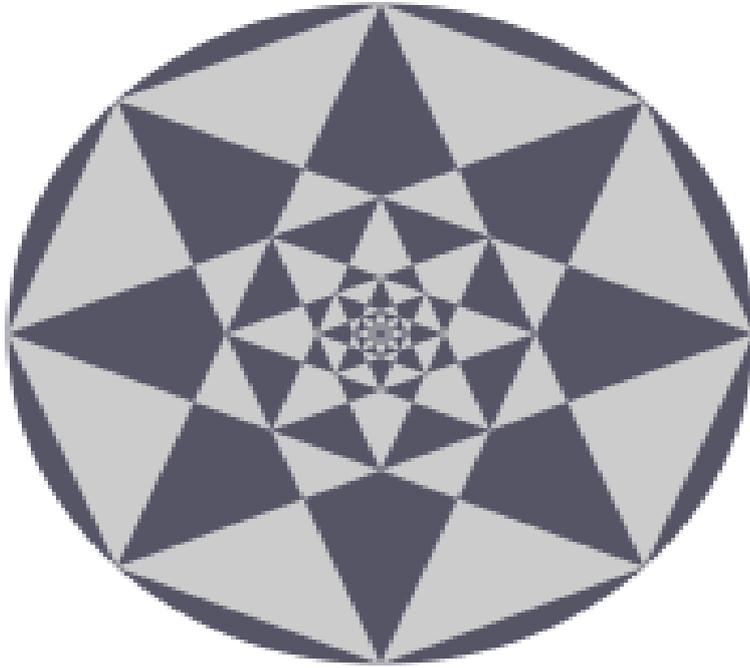
Les poupées russes ou *matriochkas* (russe : матрёшка, pluriel матрёшки *matriochki*) sont des séries de poupées de tailles décroissantes placées les unes à l'intérieur des autres.



Exemple de mise en abyme (avec l'utilisation de la statue *Le Penseur* d'Auguste Rodin).

Le Penseur est l'une des plus célèbres sculptures en bronze d'Auguste Rodin. Elle représente un homme en train de méditer, semblant devoir faire face à un profond dilemme.

En géométrie :



Une mise en abyme à l'infini de polygones étoilés.

En photographie



Pauline Greefhorst, *Sarah*, vers 2009, photographie noir et blanc.



Michel La Palme, perspective impossible.



Serge Bouvet

II- Malek Haddad : l'homme et l'œuvre :

1- Qui est Malek Haddad ?

Malek Haddad est né le 5 juillet 1927 à Constantine et mort le 2 juin 1978 à Alger. Fils d'un instituteur kabyle à Constantine, c'est dans cette ville que Malek Haddad fait ses études. Instituteur pendant une courte période, il s'inscrit à la faculté de droit d'Aix-en-Provence mais abandonne ses études après 1954 pour aller travailler comme ouvrier agricole avec Kateb Yacine en Camargue.

Pendant la Guerre de Libération Nationale, Malek Haddad collabore à plusieurs revues. Il écrit ses romans entre 1958 et 1961. Après 1962, il s'installe à Constantine et fonde la revue Promesses. Il est nommé en 1974 secrétaire de l'Union des écrivains algériens.

Malek Haddad a toujours vécu la langue française comme un exil « *Je suis moins séparé de ma patrie par la Méditerranée que par la langue française* » comme il l'a affirmé. Le conflit entre deux langues, deux cultures, deux façons de penser et de vivre, révèle chez l'auteur la conscience de l'acculturation, le poussant même à se taire. Sa rupture avec le silence fut grâce à *La fin des Majuscules*, hélas le roman reste inachevé. Jamel Ali Khodja qualifie l'œuvre de Malek Haddad « *d'œuvre de l'échange par sa réserve de sagesse, d'humanité, d'espérance et d'équilibre qu'il apporte au Tiers-Monde mais aussi à l'occident(...). Sa seule ambition était de dégager de la misère du temps l'espoir d'un monde meilleur* »²

² Jamel Ali Khodja, *Itinéraire de Malek Haddad. Témoignage et propositions*, thèse de doctorat, troisième cycle. Université d'Aix-en-Provence, 1981. P.P.308-309.

TEMOIGNAGE-PORTRAIT ³

Qui est Malek Haddad?

se demande Safia Lacroix-Haddad

Longtemps, longtemps

Après

Que les poètes ont disparu...

— Mon père est un poète algérien. Et il est mort.

— Mais qui *est mort aujourd'hui*, Malek Haddad ou l'Algérie?

Je voudrais expliquer mes réflexions autour de la mort de mon père et sur son travail d'écrivain, de poète et son état d'Algérien. Je m'aperçois, puisqu'autant la vie nous place parfois devant une certaine réalité, je m'aperçois donc que la mort de mon père m'est beaucoup moins "naturelle", réelle ou appréhendable que celle, par exemple, de... Jules César (qui, pourtant, a été assassiné) ou que celle, plus consanguine, de ma grand-mère front national il y a trois ans à Nice...

Dans l'instant où j'ai appris sa mort, je l'ai "zappée". J'ai immédiatement décidé que je ferais "comme s'il ne l'était pas". Léger décollage au-dessus du réel, dont j'ai pu constater, quelques années plus tard et à mon inconscient défendant, les conséquences... Dans l'année de mes vingt-cinq ans, mon père ne serait pas pour moi, comme il l'écrivait dans ce poème, le "point final" de ma vie qui commençait :

"Je suis le point final d'un roman qui commence.

Non pas, oublions tout, non pas niveau zéro.

Je garde dans mes yeux intacts mes romances

³ LACROIX-Haddad, Safia, *Qui est Malek Haddad?*, Témoignage par sa fille, publié dans : *Algérie Littérature/Action*, N° 10, Paris 1997. P. 163 -166.

*Et puis, sans rien nier, je repars à nouveau.
Je suis le point final d'un roman qui commence,
A quoi bon distinguer le ciel et l'horizon,
On ne peut séparer la musique et la danse
Et mon burnous partout continue ma maison."*
"La longue marche" (extrait), *Progrès*, octobre 1953.

Je l'ai vu avant qu'il meure. Il se reposait sur le divan du salon. Il était là. Absolument présent. La mort l'intéressait. J'avais l'impression qu'il vivait des moments très importants : il avait matière à penser, donc à vivre. Il vivait sa mort, il en appréciait la grandeur et la raison...

*"Ne frappez pas si fort
Je n'habite plus là"*

Malek Haddad a toujours connu une Algérie malheureuse : les soulèvements de 1945, la répression, la longue guerre puis, moins douloureuse parce que tellement attendue, cette genèse chaotique que fut l'Indépendance. Les difficultés étaient grandes. Il fallait d'abord travailler aux fondations de la reconstruction de ce pays. Retrouver la véritable vocation de l'Algérie. La sortir de cette amnésie culturelle dont elle avait tant souffert et dont parle Malek dans le texte ci-après qu'il écrivit en 1968 dans le journal constantinois *An Nasr*. Il me l'avait écrit à moi aussi avec tellement de tendresse :

« Pour Safia, pour ses six ans. Tu liras ce livre quand tu auras plusieurs fois six ans. Ma chanson d'aujourd'hui ne sera plus qu'un souvenir triste et déroutant. Quand tu liras ce livre, l'Algérie sera contente. L'Algérie aura été mon seul souci véritable. Je me dis que demain pour toi et pour l'Algérie tout sera rose. Mais je sais que demain la montagne rendue à sa vocation de violettes et de neige sera la borne gigantesque du chemin affamé d'horizon. »

Qui comprendra, qui expliquera pourquoi les violettes de ces montagnes sont aujourd'hui gorgées de sang?

J'aimais sa façon d'être poète, sa façon d'être Algérien. Après l'Indépendance, on s'inquiétait beaucoup du développement économique et culturel de l'Algérie. On disait : "les pays en voie de développement" (l'Afrique, etc.). Mon père, par dérision, parlait des pays "en voie de sous-développement". Un jour que nous étions en visite dans un immeuble très chic d'Alger, en arrivant dans le hall, Malek, absorbé, jeta sa cigarette à peine entamée comme toujours, sur le marbre étincelant du sol. Précieuse comme je l'étais à cette époque-là, je frémis et lui fis remarquer qu'avec des comportements si peu raffinés l'Algérie ne sortirait pas du sous-développement dont on l'accusait. Il sursauta :

"Ma fille, n'oublie jamais que je suis le Prince des sous-développés!".

Il me réchauffa le cœur par ces quelques mots, je sentais combien il revendiquait cette arabité qui le constituait, dans le même sens qu'Aimé Césaire parlant de la négritude; cette arabité qui me faisait comprendre que partout en cette terre l'être humain est plus important que les choses ou la matière — le pays devenait libre, mon père me l'apprenait. Un matin, nous descendions vers le centre-ville; nous allions au marché.

Malek croisa un ami qui faisait assez grise mine : il avait trop bu la veille. "Bois, mon fils, bois! Avec tout ce que j'ai bu, tu pourrais t'acheter un camion en or!" Peut-être que c'était vrai. Qui fera les comptes? Les poètes prennent des risques avec la mort. Mais la liberté des individus est le souffle de leur existence et je comprenais bien que si peu de modération conseillée à son ami lui redonnait toute la dignité qu'il pensait avoir perdue en s'abandonnant un soir à son ivresse. De promenades en balades, Malek parlait de l'Algérie :

"Un jour c'était Alger qui répétait la pièce

Qu'aujourd'hui jouent si bien des acteurs non grimés

Et j'ai vu regarder un rêve et la promesse

Est devenue chanson : "La mort des condamnés".

Nous étions quelques uns à parler de Patrie

Sans formules rouillées dans les journaux bavards

Nous étions quelques uns à parler d'Algérie

Sans verser des sanglots sur d'avidés buvards."

"Mes copains, ma longue litanie" (extrait),

Entretiens sur les Lettres et les Arts, numéro spécial

Algérie, février 1957.

Mon père n'a vécu que dans les grandes villes. Un jour, c'était à Paris, Place des Fêtes. Nous devions dîner avec l'un de ses compagnons de toujours et apporter une bouteille de vin cachet à son ami juif. L'épicier lui présenta une bouteille "Vin d'Israël". Malek, sur le champ, affirma que cette bouteille n'existait pas... Il demanda à l'épicier, qui s'exécuta sans rien y comprendre, de rayer "Vin d'Israël" et de noter à la place "Vin de Palestine occupée". En sortant dans la rue, mon père riait comme un bossu...

Il m'a appris à jouer au flipper rue du Rendez-vous, dans un café qui s'appelait "Le Rendez-vous", lors d'un de nos rendez-vous. Je me plaignais à ce moment-là que les filles étaient "mal vues" quand elles jouaient au flipper. Mais il n'était pas conformiste et il me l'avait fait comprendre très tôt. Ainsi, dans ce petit poème qu'il m'avait écrit alors que ma mère tenait absolument à nous faire entrer dans le clan des "bien-élevés" :

"Le petit âne

N'est pas si bête

Il n'aime pas l'avoine

Mais il aime les bonbons

Il balance la tête

Et quand il crie : "Cocorico"

Moi, je sais bien que c'est un âne!

Si j'ai nié la mort de mon père au sein de mon existence, c'est aussi parce qu'on ne fait pas taire les poètes et que ses paroles d'hier sont aussi celles d'aujourd'hui :

*"Si je voulais parler vous fermeriez vos yeux,
Vous-mêmes compteriez les oreilles complices.
Des obscènes façons vous tirez les aveux
Jusqu'à la vérité aux locaux des polices.*

*Or, moi, je veux parler.
Je parlerai debout,
Assis ou bien couché,
Et sans autre avocat que le soleil qui lève
Derrière les barreaux d'où les chansons s'envolent.
Je parlerai debout préférant que ma taille
En devenant la hampe où claquent les drapeaux
Se dissimule au fond des prudentes broussailles.
Pour qu'on trempe l'acier je veux qu'il fasse chaud.*

*Je parlerai debout,
Couché ou bien assis,
Je dirai l'Algérie, la nouveauté du monde,
Je dirai, je dirai, je dirai, je dirai,
Je dirai liberté dessus les abandons,
Je dirai, je dirai
Tant pis pour vous : nous libérons!
"Mes copains, ma longue litanie" (extrait),
Entretiens sur les Lettres et les Arts,
numéro spécial Algérie, févr. 1957.*

"La culture efficace"

C'est parce que la culture est vivante, essentiellement vivante, qu'elle se refuse à être un plaisir et un privilège des thèses aussi raffinées que rares dans la mélancolie circulaire des cheveux que l'on coupe en quatre. Elle procède d'une source et d'une légitimité qui est la sensibilité et le talent de tout un peuple. Elle est sécrétée par le peuple qui la transmet à ses enfants choisis, qui la donne et la reçoit. Elle a besoin pour être elle-même, pour sa santé, pour sa croissance, des plus larges masses, de cette monumentale respiration de la nation qui lui confère son souffle premier, sa forme et son contenu. Elle se retrouve dans les oeuvres valables de ceux-là qui savent raconter l'éternité et la dynamique profonde du pays, ce pays qui commence et continue l'humanité. Elle a besoin, pour être elle-même, pour sa santé, pour sa croissance d'être tout à la fois la voix et l'écho d'une âme nationale, d'en être enfin l'image et la réflexion. Désormais, lorsqu'on parle de niveau de vie, il ne s'agit plus de mettre en équation la seule réalité économique, un salaire et un pouvoir d'achat et la lutte contre le sous-développement économique englobe et comprend nécessairement et simultanément la lutte contre le sous-développement culturel. (...)

Cette Algérie qui a survécu à son histoire et qui pendant 130 ans a connu le black-out colonial a émergé à l'Indépendance avec un lourd, un très lourd passif dont le plus tragique et le plus inquiétant est à coup sûr l'analphabétisme. Néanmoins durant cette parenthèse démentielle, elle n'a pas cessé d'être et de vouloir être elle-même. Le "moi" national enseveli, recouvert, mutilé n'a pas pour autant disparu.

Dés lors il nous faut ressusciter ce qui couvait dans la tradition orale, dans notre folklore, dans notre artisanat, dans ce patrimoine de valeurs intactes qui attendent de notre vigueur l'éclosion de nos oeuvres. Au drame de l'analphabétisme il convient d'ajouter le problème des grandes distances et en cette matière les techniques audiovisuelles apportent la preuve que les déserts

peuvent se peupler et les montagnes se rencontrer. (...) Jamais meilleure occasion ne fut offerte à nos artistes, à nos comédiens, à nos écrivains, à nos peintres, à nos musiciens, à nos cinéastes, à nos metteurs en scène, de participer à cette merveilleuse aventure qui est la démarche culturelle d'un peuple. Au plein sens du mot, et c'est là le remarquable, la Culture désormais devient efficace.

Malek Haddad, *An Nasr*, 5 avril 1968 (extraits)

2- L'œuvre romanesque de Malek Haddad (résumé) :

Malek Haddad publie quatre romans aux éditions Julliard entre 1958 et 1961. Dans *La dernière impression*⁴, premier roman de Malek Haddad publié en 1958, Saïd est un jeune ingénieur qui aime Lucia, une enseignante française de philosophie. Saïd construit un pont à Constantine et Ali lui demande de le faire sauter. A la veille de son départ pour la France, Lucia atteinte d'une balle perdue, meurt dans un combat de rue ainsi que son frère Jean François. Saïd décide de s'engager dans le maquis et perd ainsi sa vie. Bouzid le frère de Saïd détruit le pont (ce qui cause la mort de Jean François) et continue la lutte contre le colonisateur.

*Je t'offrirai une gazelle*⁵ est le deuxième roman de Malek Haddad publié une première fois chez Julliard en 1959, puis réédité plusieurs fois ultérieurement. Le roman raconte l'histoire d'un auteur algérien exilé à Paris, qui écrit un roman d'amour entre Moulay et Yaminata, deux habitants de l'oasis au Sahara.

L'auteur intitule son roman « *Je t'offrirai une gazelle* » et le présente à un éditeur français, Jean Duroc ; ce dernier l'accepte et le roman allait être publié. Séduite par la légende que raconte le roman, Gisèle Duroc, la femme de

⁴ *La Dernière impression*, Julliard ? Paris, 1958.

⁵ *Je t'offrirai une gazelle*, Julliard, Paris, 1959. U.G.E. -coll. 10/18, n° 1249, 1977.

l'éditeur tombe amoureux de l'auteur. A la fin, cette liaison est rompue au même titre que le projet de la publication de « *Je t'offrirai une gazelle* ».

De sa part, le récit raconté au deuxième degré met en scène un double échec : Celui de la célébration d'un amour innocent dans une société de réification et de la capture d'une gazelle vivante, symbole de la liberté dans un pays en guerre. A la fin de ce récit, Moulay meurt laissant Yaminata enceinte.

Dans *L'élève et la leçon*⁶, il s'agit d'un médecin algérien qui vit en France. Idir Salah aime Germaine, la femme d'un administrateur colonial mais épouse malgré lui, Saadia, la mère de sa fille Fadila qui lui demande de l'aider à avorter l'enfant qu'elle porte d'Omar. D'une part le médecin doit annoncer à un ami qu'il est condamné par la médecine (un cancer), et d'une autre part il est confronté à sa fille qui lui reproche d'avoir quitté l'Algérie et qui lui demande de tuer une âme innocente, cela torture le médecin qui finit par souhaiter sa mort.

*Le Quai aux Fleurs ne répond plus*⁷ est l'histoire de Khaled Bentobal, poète algérien exilé en France. Il décide de rendre visite à son ami d'enfance Simon Guedj, résidant Quai-aux-Fleurs à Paris. Quand Khaled arrive à la gare il ne retrouve plus son ami, il est déçu et « *pour la première fois, le Quai aux Fleurs n'avait pas répondu* » (p.8). Monique, la femme de Simon tente de séduire le poète qui la refuse parce qu'il aime sa femme qui croyait comme lui que l'Algérie doit être indépendante. Dans le train qui le mène à Aix-en Provence, Khaled apprend que sa femme l'a trahi et a trahi l'Algérie, elle meurt dans les bras d'un parachutiste français. Khaled se jette du train, il se suicide, c'est le Quai aux fleurs qui ne répond plus.

⁶ *L'élève et la leçon*, Julliard, Paris, 1960. U.G.E. -Coll. 10/18, n° 770.

⁷ *Le quai aux fleurs ne répond plus*, Julliard, Paris, 1961. U.G.E. -Coll. 10/18, n°769.

3- Photographie :



Malek Haddad au Sahara Occidental en 1967.



Malek Haddad à Paris, avant une rencontre avec Louis Aragon.



Congrès des écrivains maghrébins en 1963. On peut y voir de gauche à droite : Mouloud Mammeri, un représentant chinois, Kateb Yacine, Malek Haddad et l'ancien ministre des Affaires étrangères Mohamed Khemisti.



G Malek Haddad avec Abdelmalek Benhabyles au Japon, au cours d'une conférence en 1960

Résumés (français-anglais-arabe)

Résumé:

Saisir les enjeux d'une écriture de la récurrence chez Malek Haddad nous mène à examiner les jeux d'autoréflexivité dans l'œuvre romanesque de l'auteur, cette écriture de la récurrence qui se désigne à la fois comme écriture de la répétition et de la différence s'approprie les stratégies réflexives et répond au modèle spéculaire défini par Lucien Dällenbach. Comment se disposent les différents reflets dans l'œuvre ? Le roman de Malek Haddad réussit-il à générer un miroir à l'échelle de la fiction, des personnages et du texte lui-même ?

Notre recherche s'oriente particulièrement vers la récurrence autoréflexive que la mise en abyme serait, semble-t-il, le meilleur procédé à en rendre compte. Ce processus de réécriture et de récurrence est exploité dans les trois dimensions proposées par Dällenbach : fictionnelle, énonciative et textuelle afin de bien cerner ce phénomène intertextuel à la fois autotextuel et intratextuel.

Mots clés :

Récurrence- répétition- intertextualité autarcique- récit spéculaire- autoréflexivité- mise en abyme- métafiction- métatextualité.

Abstract :

Understanding the challenges in the recurrence writing in Malek Haddad's works leads us to examining the play of self-reflexivity in the writer's novel. This recurrence writing which is designated as both repetition and difference writing takes over the reflexive strategies and meets the specular model defined by Lucien Dällenbach, how are the different reflects in a work? Does Malek

Haddad's novel succeed in generating mirror on the scale of fiction, characters and the text itself?

Our research is moving to the self-reflexive recurrence that the mise en abyme (placing into infinity) would be the best process to learn about. This process of rewriting and recurrence is operated in three dimensions proposed by Dällenbach: fictional, enunciated and textual in order to identify this intertextual phenomenon, at once, self-textual and intratextuel.

Key Words:

Recurrence- repetition- autarkic intertextuality- specular story- self-reflexivity- mise en abyme (placing into infinity)- metafiction- metatextuality.

تلخيص .

فهم خصائص الكتابة التكرارية لمالك حداد قادنا لفحص زوايا الانعكاس في العمل الروائي للكاتب. هذه الكتابة التكرارية التي هي في نفس الوقت إعادة و اختلاف تملك استراتيجيات انعكاسية و تستجيب للنوع مرآوي كما عرفه Lucien Dällenbach . كيف تتجسد مختلف الانعكاسات في كتابة مالك حداد و هل يستطيع النص الروائي أن ينجم مرآة على صعيد الخيال و الشخصيات و النص في حد ذاته؟ هذه الدراسة تتجه خصوصا نحو الكتابة التكرارية الانعكاسية و التي تتبين من خلال وضع اللامحدودية (mise en abyme) الموجود في النص. و قد تمت دراسة هذه العملية التكرارية المرآوية على ثلاثة أبعاد : الخيالي- الابلاغي- النصي و ذلك لنتمكن من فهم ظاهرة النص البيني عامة و البيني الذاتي على وجه خاص.

الكلمات المفتاحية :

التكرار- النص البيني الذاتي- النص المرآوي- الانعكاسية - وضع اللامحدودية (mise en abyme).

Table des matières

Introduction	1
<u>Première partie :</u>	
<u>La récurrence autarcique dans la fiction</u>	24
Préambule	25
Chapitre I : Itinéraire critique de la notion..	27
I- La mise en abyme selon André Gide.....	28
1- Heuristique du concept.....	28
2-Exemples Picturaux et littéraires.....	30
II- la réflexivité selon Raymond Roussel et Jean Ricardou.....	38
1-Le « procédé » de Raymond Roussel	38
2- La mise en abyme selon Jean Ricardou	40
III- La typologie de Lucien Dällenbach.....	44
1-Formes de <i>réductions</i>	46
1.1- La <i>réduction simple</i>	47
1.2- La <i>réduction répétée</i>	49
1.3- La <i>réduction aporistique</i>	50
2- Modalités temporelles	54
2.1- la mise en abyme <i>prospective</i>	54

2.2- la mise en abyme <i>rétrospective</i>	55
2.3- la mise en abyme <i>rétro-prospective</i>	56
3- Les réflexions <i>élémentaires</i>	57
Chapitre II : La fiction et ses doubles	58
I- Les mises en abyme prospectives	60
1-Mise en abyme et allégorie	61
1.1- Le pont.....	61
1.2- La gazelle.....	66
2- Les récits-présage	77
2.1- Les deux corbeaux et la mort du pigeon	79
2.2- Les présages dans <i>La Dernière Impression</i>	81
3- Les récits de rêve	83
4- Les récits-prétexte	89
II- Les mises en abyme rétrospectives	98
III- Les mises en abyme rétro-prospectives	101
Epilogue	110

Deuxième partie :

<u>La récurrence énonciative</u>	114
Préambule	115
Chapitre I : L’auteur en abyme	117
I- Mort ou résurrection de l’auteur ?.....	120
II- L’auteur et ses doubles.....	132
1- Qui est « je » dans <i>Je t’offrirai une gazelle</i> ?.....	133
2- <i>Le Quai aux Fleurs ne répond plus</i> , roman du poète ou roman de la mystification littéraire?.....	144
2.1- Homonymie, pseudonymie et les mystificateurs dans <i>Les romans de l’écrivain</i>	147
2.2- Le « roman de la vocation littéraire »	152
2.3- Le « roman des quêtes de l’écrivain »	156
2.4- Le « Roman du poète ».....	158
3- L’écrivain polymorphe ou les médiateurs dans <i>La Dernière Impression et L’élève et la leçon</i>	162
Chapitre II : Le lecteur en abyme	171
I- L’adresse au lecteur implicite.....	172
1- Aperçu historique des apostrophes au lecteur.....	172
2- Les adresses au lecteur chez Malek Haddad.....	174
II- Le lecteur comme personnage dans la littérature.....	182

1- L'évolution d'une notion.....	182
2- Le lecteur implicite, une instance textuelle	186
III- Le lecteur en abyme chez Malek Haddad.....	189
1- Les lectrices romantiques ou le faux bovarysme.....	191
2- Les figures de lecteurs	194
2.1- Le lecteur-éditeur ou la réification du livre-produit ?.....	194
2.2- Les amis-lecteurs ou la trahison de la vocation littéraire ?.....	196
2.3- Les lecteurs anonymes ou les mauvaises lectures.....	198
IV- Le lecteur authentique de Malek Haddad.....	200
Epilogue	209

Troisième partie :

<u>La récurrence métafictionnelle et métatextuelle</u>	212
Préambule	213
Chapitre I : Le récit de métafiction	215
I- Qu'est ce que la métafiction ?.....	216
1- Contours conceptuels.....	216
2- Différentes formes de métafiction.....	219
II- Quels romans métafictionnels ?.....	223
III- L'aventure de l'écriture ou le roman du roman.....	226

Chapitre II : La mise en abyme du code	229
I- Métafiction, métatextualité et mise en abyme du code.....	230
1- Les réflexions du code selon Dällenbach.....	230
2- Métafiction et métatextualité.....	233
II- Les mises en abyme textuelles.....	234
1- La construction et la chirurgie.	235
2- Le « Bon Dieu » ou le « Dieu-écrivain » ?.....	239
3- La main.....	247
4- Le miroir.....	253
5- Le livre et ses métaphores.....	257
III- Les mises en abyme métatextuelles.....	259
1- Ecriture complexe, métaphorique et poétique.....	259
2- Ecriture spéculaire : verticalité, circularité et répétitivité.....	264
3- L'écriture suspendue, inachèvement et non-dit.....	275
IV- Le leurre de la fiction.....	279
1- La primauté du signifiant.....	280
2- La déstabilisation des catégories conventionnelles.....	285
V- Les doubles du livre	296
Chapitre III : L'écriture de la récurrence	300
I- Le récit prédictif ou le récit répétitif.....	301
II- Ecriture circulaire/ Ecriture spéculaire.....	312

1- L'écharpe : une métaphore de circularité textuelle.....	312
2- Philosophie de « l'infini » chez Malek Haddad.....	319
2-1- La rondeur chez Malek Haddad.....	319
2-2- La rondeur pleine chez Gaston Bachelard.....	322
3- Malek Haddad et « <i>L'Eternel retour</i> » de Nietzsche.....	326
III- Malek Haddad ou les prémices du roman « postmoderne »?.....	336
Epilogue	355
Conclusion	358
Bibliographie	371

Annexes

I- La mise en abyme dans différents domaines

II- Malek Haddad : l'homme et l'œuvre

1- Qui est Malek Haddad ?

2- L'œuvre romanesque (résumé)

3- Photographie

Résumés (français-anglais-arabe)