

REPUBLIQUE ALGERIENNE DEMOCRATIQUE ET POPULAIRE  
MINISTRE DE L'ENSEIGNEMENT SUPERIEUR ET DE LA RECHERCHE  
SCIENTIFIQUE

UNIVERSITE MENTOURI CONSTANTINE  
FACULTE DES LETTRES ET DES LANGUES  
DEPARTEMENT DE LANGUE ET LITTERATURE FRANÇAISES

N° d'Ordre: .....

N° de Série.....

POÉTIQUE DE L'INTERTEXTE CHEZ MALEK HADDAD  
dans Le Quai aux Fleurs ne répond plus

MEMOIRE DE MAGISTER

INTITULE : Littératures de langue française et Interculturalité

Présenté par : MAOUCHI Amel

Sous la direction du Professeur : Jamel Ali Khodja

Devant le Jury :

Présidente : Nedjma Benachour	Maître de conférences	Université de Constantine
Rapporteur : Jamel Ali Khoja	Professeur	Université de Constantine
Examineur : Saddek Aouadi	Professeur	Université de Annaba
Examineur : Farida Logbi	Docteur	Université de Constantine

Année universitaire 2005 - 2006

*Dédicace*

*A mon père*

*A ma mère*

*A toute ma famille*

## REMERCIEMENTS

Au terme de cette étude, je voudrais remercier tous ceux qui m'ont accordé leur aide et leurs encouragements.

En premier lieu, mes remerciements vont à mon encadreur le Professeur Jamel Ali Khodja .Sa disponibilité et sa compréhension n'ont jamais fait défaut. Qu'il reçoive ici le témoignage de ma profonde gratitude.

En second lieu je tiens à remercier très vivement tous mes professeurs pour l'intérêt qu'ils nous ont accordé. Qu'ils trouvent ici l'expression de ma gratitude.

Mes remerciements s'adressent aussi à mes parents qui m'ont toujours soutenue moralement au cours de ces années. J'ai une pensée toute particulière pour mon père sans lequel la réalisation matérielle de ce travail aurait été rendue difficile.

## Table des matières

<b>INTRODUCTION GENERALE</b> .....	4
1- Présentation du sujet et de l'objet de l'étude .....	4
2- Choix et présentation de l'auteur.....	4
3- Présentation du roman.....	9
4- Réception critique du roman.....	10
5- Méthodes.....	11
6- Définitions liminaires.....	13

### **PREMIERE PARTIE : APPROCHE METHODOLOGIQUE**

#### **HISTOIRE ET THEORIES DE L'INTERTEXTUALITE**

<b>I- Qu'est-ce que l'intertextualité ?</b> .....	20
<b>II- Histoire et théories de l'intertextualité</b> .....	21
A - Julia Kristeva.....	21
B - Michael Riffaterre.....	26
C - Gérard Genette.....	27
1- Les relations transtextuelles.....	28
2- Typologie des pratiques hypertextuelles.....	32
<b>III- Typologie de l'intertextualité</b> .....	34
A- Les relations de coprésence.....	34
1- La citation.....	34
2- L'allusion.....	35
3- Le plagiat.....	36
4- La référence.....	36

B- Les relations de dérivation-----	37
1- La parodie-----	37
2- Le pastiche-----	38
<b>IV- Les champs intertextuels-----</b>	<b>39</b>
A- Le champ de la littérature-----	39
B- Le champ artistique-----	39
C- Le champ mythique-----	40
D- Le champ biblique-----	40
E- Le champ de la philosophie-----	40
<b>V- Les fonctions de l'intertextualité-----</b>	<b>41</b>
A- Une fonction référentielle et stratégique-----	41
B- Une fonction transformatrice et sémantique-----	41
C- Une fonction descriptive et esthétique-----	42
D- Une fonction métaphorique-----	42
E- Une fonction parodique-----	42
<b><u>DEUXIEME PARTIE : ANALYSE TEXTUELLE</u></b>	
<b><u>POETIQUE DE L'INTERTEXTUALITE</u></b>	
<b>I - INTERTEXTUALITE ET PROTOCOLE DE LECTURE-----</b>	<b>44</b>
A- Narrateur complice ?-----	44
B- Lecteur érudit ? -----	47

**II - LE PERSONNAGE INTERTEXTUEL-----50**

A- Personnages à la Dostoïevski ? -----	50
B- Maiakowski-----	55
C- Pasternak-----	62
D- Aragon-----	64
E- Desnos, Aragon et Jean Prévost-----	66

**III - POETIQUE DE L'INTERTEXTE, INTERTEXTE POETIQUE -----71**

A- «Richard II Quarante» dans <i>Le Quai aux Fleurs ne répond plus</i> ----	72
B- «Un coup d'audace» dans <i>Le Quai aux Fleurs ne répond plus</i> -----	79
C- «Mandoline» dans <i>Le Quai aux Fleurs ne répond plus</i> -----	83
D- «Claire de lune»prétexte à un paysage intérieur -----	85

**IV - DE L'INTERTEXTUALITE VERS L'HYPERTEXTUALITE-----89**

A- Prolepse narrative ou hypotexte ?-----	89
B- <i>Aurélien</i> ou l'impossibilité du couple-----	94

**V - DE L'INTERTEXTE VERS L'INTER-ARTS-----96**

A- Claude Debussy : miroir ou reflet ?-----	97
B- Le roman triptyque-----	99

**CONCLUSION -----107**

**BIBLIOGRAPHIE-----110**

Index

Annexes

## INTRODUCTION GENERALE

### 1 - Présentation du sujet et de l'objet de l'étude

La notion d'intertextualité que nous définissons brièvement comme étant la présence effective d'un texte antérieur dans un texte postérieur, est l'un des champs privilégiés de la théorie littéraire. Attestée par de nombreux critiques, à noter Kristeva, Barthes, Genette, Derrida, Riffaterre...elle trouve un emploi très large de par sa nature linguistique.

En quoi réside l'importance de l'intertextualité ? Quelles fonctions assure-t-elle dans la *productivité* du texte littéraire ? Nous tenterons de répondre à ces questions dans la suite de notre analyse.

Les romans de Malek Haddad, qui semblent en effet concilier poésie et prose, ou plutôt, pour employer une terminologie générique adéquate, poésie et narrativité, constituent le lieu d'échange constant avec d'autres textes.

*Le Quai aux Fleurs ne répond plus*, dernier roman de l'écrivain, en effet regorge de références et d'allusions intertextuelles plus ou moins conscientes qui sont autant de traces plus ou moins littérales issues non seulement de la littérature mais aussi de divers domaines culturels, notons par exemple la peinture, la musique, le cinéma.

Cette intertextualité (1) que nous nous autorisons de qualifier de particulière, présente à tous les niveaux du texte et de la narration, et qui revêt surtout des formes d'allusions et de références, nous invite à reconsidérer *Le quai aux Fleurs ne répond plus* sous cette perspective référentielle.

---

(1) Nous considérons comme fait intertextuel la mention d'un auteur, d'un livre, d'un personnage de roman, etc.

L'objectif de cette recherche est d'observer les emprunts à d'autres textes dont se sert abondamment l'écrivain Malek Haddad dont l'oeuvre romanesque est généralement désignée de *poétique* (1).

Il est également de montrer par une lecture au second degré de l'oeuvre, que ces pratiques sont en réalité la règle et la part de création originale qui posent de nouvelles bases au *discours testimonial* (2) du roman et proposent des enjeux inédits à l'écriture de Malek Haddad.

Cependant, l'intertextualité ne se contente pas de relever les différents emprunts ou de faire la généalogie de l'oeuvre, mais surtout elle propose un mode de lecture intertextuelle qui cherche à en cerner les enjeux : en analysant la manière dont une oeuvre reprend, mais aussi contourne et délaisse, un certain nombre de sources et établit un échange avec elles et, de ce fait, se situe dans le prolongement d'une tradition.

Notre problématique consiste à démontrer comment la pratique de l'intertexte chez Malek Haddad met au jour non seulement la singularité de son oeuvre dans son époque, mais aussi son inscription et son évolution dans une tradition.

Cette interrogation a abouti à la formulation d'une question mettant en jeu deux champs, ou deux pans entiers : ces pratiques intertextuelles ont-elles contribué à concilier les genres poétique et narratif afin d'aboutir à un genre littéraire hybride, à une formule générique « nouvelle » ou tout au moins originale : le roman poétique ?

---

(1) Tahar Bekri l'a si bien démontré dans son ouvrage *Malek Haddad l'oeuvre romanesque : Pour une poétique de la littérature maghrébine de langue française*, Paris, Editions l'Harmattan, 1986.

(2) Tahar Bekri, Op.cit. , p.149.



L'hypothèse de notre travail est que derrière ces pratiques intertextuelles se cache une tactique bien élaborée, dont l'ambition créatrice est d'abord de tenter une stratégie d'écriture qui propose de mélanger les genres afin d'inventer un style poétique.

## 2 - Choix et présentation de l'auteur

C'est dans l'optique d'une lecture intertextuelle que nous comptons élucider le projet littéraire de l'écrivain Malek Haddad. Ce projet d'écriture a vu le jour dans des contextes historiques imprégnés de réminiscences coloniales. Une situation très particulière, violemment ressentie dans le champ littéraire maghrébin.

Malek Haddad compte parmi les écrivains algériens de la période dite *coloniale*. Il est né le 5 juillet 1927 à Constantine, en Algérie. Ses publications : essais, recueils de poésies, romans, se situent entre 1956 et 1961.

Auteur de quatre romans :

- *La dernière impression, Paris, Julliard, 1958*
- *Je t'offrirai une gazelle, Paris, Julliard, 1959*
- *L'élève et la leçon, Paris, Julliard, 1960*
- *Le Quai aux Fleurs ne répond plus, Paris, Julliard, 1961*

Deux recueils de poésie :

- *Le malheur en danger, Paris, La Nef, 1956*
- *Ecoute et je t'appelle, Paris, Maspero, 1961*

Haddad fait partie de la génération de 1956, génération fidèle à une littérature de témoignage qui exprimait un malaise de la société colonisée, aliénée et mutilée. *«La guerre d'Algérie est entrée dans la littérature non seulement par les livres qu'elle a suscités chez les romanciers français, mais encore par les écrivains algériens dont elle a dirait-on accéléré l'éclosion.»* (1)

Ces écrivains vivaient un véritable dilemme (2): fascination et rejet de la langue de l'Autre, Jacques Derrida, originaire de la communauté juive d'Algérie et ne parlant qu'une seule langue qui n'est pas la sienne, nous expose cette situation:

*«Ce que je dis, celui que je dis, ce dont je parle en un mot, c'est quelqu'un, je m'en souviens à peu près, à qui l'accès à toute langue non française d'Algérie a été interdit.*

*Mais ce même je est aussi quelqu'un à qui l'accès au français, d'une autre manière, apparemment détournée et perverse, a aussi été interdit.*

*D'une autre manière, certes, mais également interdit.*

*Comment dire "je me rappelle" qui vaille quand il faut inventer et sa langue et son je, les inventer en même temps, par-delà ce déferlement d'amnésie qu'a déchaîné le double interdit?»* (3)

---

(1) Jamel Ali Khodja, *L'itinéraire de Malek Haddad : Témoignage et propositions*, Thèse de 3<sup>e</sup> cycle, Université de Provence (Aix-Marseille), 1981, p.33.

(2) Nous ne reviendrons pas ici sur ce débat, l'objet qu'on s'assigne à travers cette étude est purement pratique.

(3) Jacques Derrida, *Le monolinguisme de l'autre*, Galilée, 1996 in, *L'imaginaire des langues*, Marie Dollé Editions L'Harmattan, Paris, 2001, p.24.

Albert Memmi a aussi dressé le portrait du *colonisé* et a décrit le *drame linguistique* que vit celui qui se trouve écartelé entre deux langues, il écrit : «*Contraint d'adopter la langue du Maître s'il veut retrouver sa place dans la société, il est conduit à trahir les siens en intériorisant le mépris que manifeste le Blanc à l'encontre de la culture et de la langue du colonisé.*» (1)

Dans cette impasse, Malek Haddad «*se situe dans la littérature de combat, celle qui a osé remettre en question "les valets du malheurs", l'incohérence d'une humanité, les fausses joies, les morts prématurés, les matins de deuils.*» (2)

Le choix de Malek Haddad n'est pas anodin, l'intertextualité fonctionne chez lui comme un «*héritage de l'Histoire*», dans *L'élève et la leçon*, le personnage principal du roman le docteur Idir Salah déclare : «*Je ne me suis jamais complètement reconnu [...] l'histoire a voulu que j'aie toujours été à cheval sur deux époques, sur deux civilisations.*» (3)

Dans ce roman, le docteur Idir partage le même sort que sa fille Fadila elle aussi possède «*des mots français pour parler du monde arabe [...] un petit cœur et une petite cervelle qui connaissent davantage Martin du Gard que Mohamed Dib, une mémoire qui récite mieux les vers d'Eluard que ceux de Kateb Yacine, un esprit qui a plus fréquenté Bergson que le Cheikh Ben Badis* » (4)

Cette situation des écrivains algériens a motivé de manière plus ou moins consciente, des pratiques intertextuelles mais surtout interculturelles.

---

(1) Albert Memmi cité in *L'imaginaire des langues*, Dollé Marie, .L'Harmattan, 2001, p.15.

(2) J.Ali Khodja, Op.cit., p, 271.

(3) Malek Haddad, *L'élève et la leçon*, Paris, Edition René Julliard, Coll.10 18, 1960, p.64.

(4) Ibid., p.65.

### 3 - Présentation du roman

*Le Quai aux Fleurs ne répond plus* est le quatrième et dernier roman écrit par Malek Haddad, publié un an avant l'indépendance de l'Algérie.

Ce roman raconte l'histoire d'un poète algérien exilé en France. «*C'est en quelque sorte un témoignage mais aussi une certaine vue de l'homme pris dans le mouvement tragique de l'histoire.* » (1)

Khaled Ben Tobal va à la rencontre de son ami d'enfance, Simon Guedj, avocat et habitant au Quai aux fleurs à Paris, qui s'est organisé une vie confortable au moment où l'Algérie est en guerre.

Monique, la femme de Simon, s'éprend de Khaled, homme grave et pur que la vie n'a pas découragé. Mais le poète refuse son amour, il aime sa femme Ourida qui, croit-il a rejoint le maquis, et apprend dans le train qui le mène vers Aix-en-Provence, en lisant le journal qu'Ourida l'a trahi et a trahi l'Algérie, Ourida qui meurt tuée au bras d'un lieutenant parachutiste français à Constantine. Déçu, du train en marche, Khaled Ben Tobal se jette sur le ballast .C'est le quai aux fleurs qui ne répond plus. C'est la descente aux enfers.

---

(1) J. Ali Khodja, Op.cit. , p.45.

#### 4 - Réception critique du roman

*Le Quai aux Fleurs* ne répond plus s'offre à lire comme un roman d'échec (1); dans son essai, *Malek Haddad l'œuvre romanesque*, Tahar Bekri précise que cet échec est tous azimuts car il s'agit d'abord de l'échec d'une amitié, celle de Simon et de Khaled, ensuite l'échec d'un projet amoureux entrepris par Monique, la femme de Simon envers Khaled. Finalement l'échec d'un mariage, celui de Khaled et d'Ourida qui le trompe et meurt au bras de son amant.

Le roman est en réalité le récit d'un écrivain, journaliste et poète, contraint à brûler ses poèmes avant de s'exiler :

«...et ceux-là, je les brûle, je les brûle aussi ?

*Khaled hésitait :*

- Attends un peu que je les relise...Et puis non impossible. Il y aurait trop de choses à relire...

*Les poèmes se tordaient dans les flammes. La poésie rentrait dans l'ombre et dans les cendres.*

-*Brûle tout : hurlait Khaled* » (2)

Un écrivain contraint à quitter son pays :

«*L'exil comme une lumière qui avait froid et qui avait elle-même mal aux yeux (...)*

*C'était une lumière à prendre ou à laisser. Or il n'avait pas le choix.* » (3)

Un écrivain dont la patrie est meurtrie par la guerre :

---

(1) Tahar Bekri, Op.cit. , p.172.

(2) Malek Haddad, Op.cit. , p.32.

(3) Ibid., p.46-47.

« Chaque jour une nouvelle remuait le couteau dans la plaie. Un tel a disparu, un tel est arrêté, un tel est torturé. » (1)

Un écrivain qui, devant tous ces obstacles, prône le mutisme pour finalement se suicider.

L'auteur de *L'itinéraire de Malek Haddad*, laisse voir *Le Quai aux Fleurs* ne répond plus comme «le livre des rencontres manquées, des amours déçus, des matins violés. Ce roman extrêmement pessimiste pose les douloureux problèmes du moment en toute objectivité et annonce un futur sombre, inquiétant car les individus se débattent dans le malaise.» (2)

## 5 - Méthodes

L'outil d'analyse appréhendé doit être défini avant d'aller plus loin, pour cela apportons d'amples précisions.

La notion d'intertextualité (3) est difficile à décrire et constitue un phénomène un peu complexe car la question ne réside pas en l'affirmation ou l'infirmité de la présence d'un intertexte mais de préciser et délimiter ses contours à commencer par son identification et suivre par l'interprétation du processus qui le fonde.

---

(1) Ibid., p.72.

(2) J.Ali Khodja, Op.cit. , p103.

(3) Tiphaine Samoyault, auteur de *L'intertextualité : Mémoire de la littérature*, signale à la page 21, le fait que le discours théorique persiste généralement à appeler intertextualité toutes les manifestations de coprésence et de dérivation distinguées par Genette (ce que nous ferons plus loin dans notre étude)

Il est intéressant de faire savoir la contribution de la définition genettienne de l'intertextualité : « *une relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes, c'est-à-dire, eidétiquement et le plus souvent, par la présence effective d'un texte dans un autre.* » (1) En tant que présence effective sera considérée toute apparition explicite d'une œuvre dans une autre, ceci sous forme de fragment de nature soit élémentaire, soit structurale, ce qui nous permettra, dans un premier temps, de nous intéresser à la référence et à l'allusion littéraires en tant que pratiques intertextuelles, et relever leurs principales occurrences.

A travers la relation du texte avec un autre, il est possible de repérer une direction de signification principale, destinée vers l'extérieur de l'univers textuel. Cette direction se manifeste sous forme de référence, d'allusion ou une simple mention du titre de l'œuvre qui entre de la sorte dans le système de signification du roman interprété et qui ouvre vers d'autres pistes de signification une fois redirigée vers l'intérieur de l'œuvre. Cette voie contribuera à l'étude du personnage intertextuel et du réseau de l'intertextualité.

Dans une seconde partie, nous préciserons l'origine de ces pratiques et définirons leur fonctionnement en analysant leur contribution dans l'écriture romanesque de Haddad.

Certains points analysés en tant qu'emprunts intertextuels, s'accordent plus ou moins avec ce que Genette désigne du terme d'hypertextuel.

---

(1) Gérard Genette, *Palimpsestes : La Littérature au second degré*, Paris, Le Seuil, 1982, p.8.

Il s'agit du transfert de plusieurs éléments constitutifs d'une oeuvre dans une autre, selon lesquels l'écriture de Malek Haddad construit la structure d'une partie ou de la totalité du texte romanesque.

Il importe également de signaler que notre recherche tentera d'atteindre à travers l'analyse des éléments constitutifs de la narration et les pratiques intertextuelles déployées, l'adhésion de l'oeuvre de Haddad à une typologie du texte, faisant partie d'un architexte (rapport plaçant le texte analysé dans une case générique) qui relève de l'architextuel genettien. Ce qui nous permettra dans la dernière partie, de tenter de déterminer l'évolution de ces pratiques et leur organisation autour de réseaux thématiques divers, d'univers d'auteurs. Nous verrons par la suite le rôle de ces pratiques dans l'inscription de l'oeuvre de Haddad dans le genre roman poétique et déterminerons sa contribution inter-arts.

## **6 - Définitions liminaires**

La définition des notions clés dont on fera usage dans notre analyse, est un passage obligatoire. Ainsi nous donnerons des définitions claires de l'intertextualité, de la référence et de l'allusion intertextuelles :



## a- L'Intertextualité

### § Définition générale :

Le terme intertextualité désigne la relation existant entre des textes différents, soit d'un même auteur, soit de plusieurs auteurs, à la même époque ou à des époques différentes.

L'intertexte, quant à lui, désigne l'ensemble des textes se trouvant dans une relation d'intertextualité. (1)

### § Définition opérationnelle :

On peut distinguer trois grandes définitions de la notion d'intertexte et d'intertextualité.

Celle qui privilégie la *tradition* : Tel est le point de vue défendu par Julia Kristeva dans : *Sémiotikè. Recherches pour une sémanalyse*. - par laquelle, l'auteur met en oeuvre le concept d'*interdiscursivité* (2) qui se situe dans le prolongement du *dialogisme* Bakhtinien. L'intérêt de ces études est qu'elles expliquent la "production" des textes et des oeuvres, de quelque nature qu'elles soient, cette explication est fondée sur les notions d'inconscient du texte et de culture ambiante. Ce point de vue, approuvé par Roland Barthes, précise que tout texte est un intertexte (3).

---

(1) Dictionnaire Hachette, 1998.

(2) Julia Kristeva, *Séméiotique : Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Editions Seuil, Coll. "TelQuel", 1969, p.146.

(3) Roland Barthes, Article «Texte (Théorie du) », rédigé en 1973 pour l'Encyclopédie Universalis, Volume15, p.1015.

La seconde définition conçoit l'intertextualité comme effet de lecture, confère au lecteur tous les droits. Pour Michaël Riffaterre, « *l'intertextualité est la perception par le lecteur de rapports entre une œuvre et d'autres, qui l'ont précédée ou suivie.*» (1)

La troisième définition, plus pertinente, est celle de Gérard Genette qui, dans *Palimpsestes*, propose cinq types de relations au sein d'une notion appelée *transtextualité* (2) : *l'architextualité*, la *paratextualité*, la *métatextualité*, l'intertextualité, et l'*hypertextualité*.

Dans notre recherche, nous privilégierons les définitions données par Genette et Kristeva, mais redéfinies dans le cadre de la réflexion de la réception menée par Michael Riffaterre, dont la localisation et l'interprétation de l'intertexte suggère la prise en charge de la dialectique texte/lecteur qui semble être «*une perspective séduisante et féconde*» (3) permettant d'identifier le lieu du phénomène littéraire.

Cette perspective est attestée par l'auteur de *L'introduction à l'intertextualité*.

Piègay-Gros propose un *protocole de lecture* (4), qui engage le lecteur à reconnaître la présence de l'intertexte, l'identifier puis l'interpréter, car «*dire ne signifie pas remplir un espace vide ou coloniser une Terra nullius*

---

(1) Michael Riffaterre, «La trace de l'intertexte», La Pensée, n° 215, octobre 1980, p.4. in N.Limat Litellier, Op.cit. , p.30.

(2) Cf. Partie Théorique de la présente étude, p.32.

(3) Alain Trouvé, *Le roman de la lecture : critique de la raison littéraire*, Sprimont (Belgique), Pierre Maardaga éditeur, Coll.Philosophie et langage, 2004, p113.

(4) Nathalie Piègay-Gros, *Introduction à l'intertextualité*, Dunod, 1996, p.94.

, mais réorganiser un espace existant déjà à l'orée de la lecture et suivre de manière plus ou moins fidèle les directives proposées par le texte.» (1)

## **b - La Référence :**

### **§ Définition générale :**

Le *Dictionnaire de critique littéraire* (2) définit la référence comme le processus par lequel un signe renvoie à un segment de réalité qui constitue son référent. Ce référent est soit un objet (ce livre-ci), un être, une notion, soit une classe d'objets, d'êtres ou de notions (livre).

Les auteurs du dictionnaire distinguent la référence virtuelle ou lexicale (le signe n'est alors pas inséré et actualisé dans un contexte) et la référence actuelle.

### **§ Définition opérationnelle :**

La définition de la référence qui sera utilisée dans notre recherche est celle suggérée à la fois par Nathalie Piégay-Gros, attestée par Annik Bouillaguet et Tiphaine Samoyault.

Na

thalie Piégay-Gros se basant sur les travaux de Kristeva et Genette, définit la *référence* comme pratique intertextuelle s'appuyant sur une relation de coprésence selon la typologie proposée par Genette (3).

---

(1) Jean Marie Volet, «Lecture, personnages romanesques et conquête de nouveaux espaces : Le cas d'*Une si longue lettre* de Mariama Bâ» in [www.arts.uwa.edu.au/ MotsPluriels /MP1099jmvhabit.html](http://www.arts.uwa.edu.au/MotsPluriels/MP1099jmvhabit.html).

(2) Dictionnaire de critique littéraire, Paris, Armand Colin/Masson, Coll. Cursus, série «Dictionnaires» 1993, 1996, p.176.

(3) Genette définit deux types de relations intertextuelles : par coprésence et par dérivation.

Elle est «une forme explicite de l'intertextualité, qui n'expose pas le texte autre auquel elle renvoie. C'est donc une relation in absentia qu'elle établit.» (1); la référence en absence de tout signe d'hétérogénéité, renvoie le lecteur à un texte sans le citer littéralement.

En effet l'auteur de *L'Introduction à l'intertextualité* souligne aussi que la référence peut se démarquer par un code typographique ou, sur le plan sémantique, par la mention du titre de l'œuvre, ou de son auteur.

Annick .Bouillaguet, complétant les formes proposées par Gérard Genette, propose une quatrième forme : la référence comme «emprunt non littéral explicite» (2)

Tiphaine Samoyault, auteur de *L'intertextualité, mémoire de la littérature*, considère la référence parmi les pratiques de coprésence qui met en évidence deux textes bien distincts qu'elle peut aussi accompagner la citation pour préciser les sources du texte cité.

Ainsi, «La référence n'expose pas le texte cité, mais y renvoie par un titre, un nom d'auteur, de personnage ou l'exposé d'une situation spécifique.» (3)

## **c - L'allusion**

### **§ Définition générale :**

Fontanier, définit l'allusion dans son dictionnaire *Les Figures du discours*

---

(1) N.Piégay- Gros, Op.cit., p.48.

(2) Annick Bouillaguet, *Proust lecteur de Balzac et de Flaubert*. L'imitation cryptée, Champion, 2000, p.31 in.op.cit.Tiphaine Samoyault, p.35.

(3)T.Samoyault, Op.cit. , p.35.

*«l'allusion (...) consiste à faire sentir le rapport d'une chose qu'on dit avec une autre qu'on ne dit pas, et dont ce rapport même réveille l'idée.» (1)*

Fontanier distingue quatre types d'allusions : L'allusion historique, mythologique, morale et verbale.

§ *Définition opérationnelle :*

La définition de l'allusion qui sera prise en compte dans notre étude est celle proposée par Genette qui la définit comme *«un énoncé dont la pleine intelligence suppose la perception d'un rapport entre lui et un autre auquel renvoie nécessairement telle ou telle de ses inflexions, autrement non recevables.»*

L'allusion constitue le deuxième mode intertextuel après la citation, objet d'une réminiscence volontaire ou inconsciente, elle implique de la part du lecteur un travail d'observation, car elle cite la source sans se référer directement au texte elle suppose un lecteur perspicace, capable de comprendre à mots couverts ce que l'auteur veut lui faire entendre sans le lui dire directement.

---

(1) Pierre Fontanier, *Les Figures du discours*, Paris, Flammarion, 1968, p. 125.

(2) G.Genette, *Op.cit.* , p.8.

PREMIERE PARTIE  
Approche Méthodologique  
Histoire et Théories de l'intertextualité

Un aperçu théorique de la notion d'intertextualité est indispensable avant de la voir à l'œuvre dans l'œuvre romanesque de Malek Haddad.

Vu l'abondance des publications et les recherches sur l'intertextualité de par son importance non seulement dans les travaux sur la théorie du texte, mais encore dans de nombreuses analyses textuelles spécifiques depuis une vingtaine d'année, nous nous sommes basés sur quelques synthèses récentes (1) pour tracer les grandes lignes des travaux consacrés à l'intertextualité.

## I - Qu'est-ce que l'intertextualité ?

Pour établir un sens à ce concept, Nathalie Limat-Letellier (2) remonte à l'étymologie et fait constater que le mot intertextualité est formé du préfixe latin "inter-" qui indique la réciprocité des échanges, l'interconnexion, l'interférence, l'entrelacs; et d'un radical dérivé du latin "textere" qui veut dire la textualité, elle évoque le texte comme "tissage","trame"; la combinaison fait ressortir un redoublement sémantique de l'idée de réseau,d'intersection.

Le terme intertextualité désigne la relation existant entre des textes différents, soit d'un même auteur, soit de plusieurs auteurs, à la même époque ou à des époques différentes.

---

(1) Nathalie Piégay-Gros, *Introduction à l'intertextualité*,Dunod,1996; Nathalie Limat-Letellier, «Historique du concept d'intertextualité», in *L'intertextualité*, Annales littéraires de l'Université de Franche-Comté, n°637, 1998 ; Tiphaine Samoyault, *L'Intertextualité, Mémoire de la littérature*,Nathan,2001; Sophie Rabau, *L'intertextualité*, GF Flammarion,"Corpus", 2002 ; Alain Trouvé, *Le roman de la lecture : Critique de la raison littéraire*, Pierre Mardaga,2004 ; Marc Eigeldinger, *Intertextualité et mythologie*, Slatkine,1987.

(2) Nathalie Limat Letellier, Op.cit. , p.17.

## II - Histoire et théorie de l'intertextualité

### A - Julia Kristeva

L'intertextualité, concept inventé par J. Kristeva, est née dans la période 1968-69 dans le groupe des auteurs de la revue *Tel Quel* (1).

Le concept est né dans une ambiance de recherche très imprégnée par les concepts du structuralisme.

C'est vers 1966, comme en témoignent deux articles repris dans *Σημειωτική. Recherche pour une sémanalyse* (1969) (2) «*Le mot, le dialogue et le roman*», daté par l'auteur de 1966, et «*Le texte clos*», daté de 1966-67, que Kristeva avance la définition de l'intertextualité comme «*Tout texte se construit comme mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte*» (3). Une définition qui explique la *productivité* (4) de l'écriture.

Les titres des articles laissent voir l'influence des travaux de Michael Bakhtine. Les travaux du poéticien russe portaient sur le statut du mot, en effet, il opposait l'énoncé *direct* dont la fonction est dénotative et qui sert à désigner, exprimer, communiquer, représenter quelque chose, à l'énoncé stylisé, chargé d'une fonction connotative, laisse entrevoir

---

(1) «*Tel quel*» Revue de la littérature(1960-1982) fondée aux éditions du Seuil sur l'initiative de Philippe Sollers et Jean-Ederm Hallier, la revue se présente comme un manifeste anti-Sartrien. En 1963, Sollers crée la Collection «*Tel Quel*» où vont être édités Barthes, Derrida, Genette, Foucault...

(2) Julia Kristeva, *Séméiotiké : Recherche pour une sémanalyse*, Paris, Editions du Seuil, coll. «*Tel Quel*», 1969.

(3) J.Kristeva, Op.cit., p. 85.

(4) Jean le Galliot, *Psychanalyse et langages littéraires : théorie et pratique*, Editions Fernand Nathan, 1977, p. 212-215.



«de caractère ou le type d'un individu déterminé, d'une situation sociale déterminée, d'une manière littéraire» (1), Bakhtine attribue le nom de "dialogisme" à cette dynamique d'échange qui, passant «d'un locuteur à un autre, d'un contexte à un autre, d'une collectivité sociale, d'une génération à une autre» (2), devient *ambivalente*.

Dans son ouvrage *Le principe de la répétition*, Marie-Laure Bardèche, examine l'évolution du concept d'intertextualité et écrit à ce sujet : « *Alors que le roman monologique – celui, selon Bakhtine, de Tolstoi, Tourguéniev ou Balzac - n'utilise le "mot d'autrui" que pour le soumettre à cette voix unique et prédominante qu'est le "mot de l'auteur", le roman polyphonique se caractérise par l'absence de la hiérarchie instituée entre les multiples "voix" qui le composent : l'écrivain n'y apparaît pas comme une conscience supérieure qui viendrait unifier et ordonner la pluralité des discours.*» (3)

L'écriture de l'altérité, où le discours n'est jamais assumé par un sujet unique, caractérisé par sa subjectivité et sa *communicativité* (4), Kristeva proposait de la désigner pour mieux dire, sous le nom d'*intertextualité*.

La notion ainsi située présente une façon de lire l'histoire et de s'insérer en elle. La compétence culturelle du lecteur détermine l'identification de l'intertexte dont les éléments constitutifs ne sont pas obligatoirement de nature textuelle mais peuvent être des contenus culturels, des genres ou des codes littéraires ... etc.

---

(1) Marie-Laure Bardèche, *Le principe de la répétition : Littérature et modernité*, Paris, Edition l'Harmattan, décembre 1999, p. 12.

(2) Ibid.

(3) Ibid., p. 1.

Ce qui emmène Kristeva à opposer le *texte* à *l'œuvre close* et à se distinguer de la traditionnelle étude des sources.

De par sa nature linguistique, l'intertextualité devient un phénomène d'écriture voire de réécriture, privilégié de la théorisation littéraire.

En quoi réside son importance ? Quelles fonctions assure-t-elle dans la *productivité* du texte littéraire ? Nous nous proposons de répondre à ces questions dans les pages qui suivent.

L'intertextualité est une approche se basant fondamentalement sur une des idées principales de la sémiotique contemporaine qui met en relation étroite la production littéraire (l'écriture) et la réception (la *lecture*), se trouve ainsi définie par l'auteur de *Sémeiotiké* : «*tout texte se construit comme une mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte. A la place de la notion d'intersubjectivité s'installe celle d'intertextualité*» (1). Kristeva qui avance cette définition dans ce même ouvrage , «*situe le texte dans l'histoire et dans la société, envisagées elles-mêmes comme textes que l'écrivain lit et dans lesquels il s'insère en les écrivant*» (2). Cette définition propose d'approcher *le texte* comme système de signe verbal ou non verbal. Toute réalité en tant que signe porteur de sens, peut se transformer en texte, à savoir : littérature, culture, société, histoire, homme lui-même ce qui constitue la richesse de cette notion. L'intertextualité, envisagée sous cet angle, transforme la société en un ensemble de textes.

---

(1) J. Kristeva, Op.cit., p.85.

(2) Ibid., p.11.

Kristeva cherche à démarquer nettement l'intertextualité de la critique des sources en insistant sur le procédé de *transposition* (1) : le texte est une combinatoire, le lieu d'un échange constant entre des fragments que l'écriture redistribue en construisant un texte nouveau à partir de textes antérieurs plus ou moins reconnaissables, de formules anonymes, de citations inconscientes ou automatiques.

L'intertextualité ainsi établie indique ce que Nathalie Limat-Letellier qualifie d'*interconnexion* et d'*entrelacs*. Elle écrit : «*L'intertextualité caractériserait ainsi l'engendrement d'un texte à partir d'un ou de plusieurs autres textes antérieurs, l'écriture comme interaction produite par des énoncés extérieurs et préexistants.*» (2)

L'intertexte, indique le lieu de rencontre d'énoncés divers, le processus qui en résulte, contribue à la signifiante qui évoque selon Barthes : «*...un halo propice, un jeu de reflets brouillés; il acquiert une valeur rétrospective plutôt que prospective.*» (3)

L'intertextualité se présente comme «*une pure force à l'œuvre dans tout texte, quel qu'il soit (...) élément constitutif de la littérature, son intérêt ne réside pas dans l'objet intertexte mais dans le processus qui, selon elle, fonde l'intertextualité.*» (4) ; elle offre de nouvelles possibilités de penser et d'approcher les formes de liens explicites ou implicites entre deux textes.

---

(1) J.Kristeva, « Poésie et négativité », Op.cit. , p. 273.

(2) N.Limat-Letellier, Op.cit., p.17.

(3) Barthes cité par N.Limat Letellier in Op.cit. , p. 25.

(4) N.Piègay-Gros, Op.cit., p.10.

Le champ de l'intertextualité est systématiquement construit, complété. Ainsi :

Jean Ricardou, en 1977 propose dans son ouvrage *Pour une théorie du nouveau roman* (1), deux types de régimes : le *régime externe* qui établit le lien d'un texte à un autre et le *régime interne* qui établit le lien d'un texte à lui-même. Cette dichotomie (2) reformulée en 1975 suggère *l'intertextualité générale* et *l'intertextualité restreinte*.

Des travaux récents (3) viennent limiter l'intertextualité à des pratiques extratextuelles, *allographes*, *l'intratextualité* indique alors la circulation-intégration de fragments textuels à l'intérieur du même texte appelés *autographes*.

Des études variées post-Kristeviennes ont été traitées dans la revue *Poétique*.

Ainsi, s'interrogeant sur le repérage et l'identification de l'intertexte, Laurent Jenny, en 1976, dans son article «*Stratégie de la forme*», fait observer : une «*intertextualité prise au sens strict[...] désigne[...] le travail d'assimilation et de transformation de plusieurs textes, opéré par un texte centreur qui garde le leadership du sens.*» (4)

Il suggère deux catégories d'intertextualité : l'une faible, implicite, *simple allusion ou réminiscence*, non reconnue du scripteur ; l'autre forte, explicite, fondée sur *la reprise d'éléments structurés*, c'est l'intertextualité proprement dite.

---

(1) Jean Ricardou, *Pour une théorie du Nouveau roman*, Seuil, 1971, p.162 et suiv.

(2) J. Ricardou, «Claude Simon, textuellement», in N.Limat-Letellier, Op.cit. , p. 26.

(3) Cf. les travaux intéressants de Paul Zumthor, Tzevetan Todorov.

(4) Laurent Jenny, «Stratégie de la forme» cité in Op.cit., p. A. Trouvé, p. 112.

La contribution de Paul Zumthor a montré comment «*l'espace textuel [...] inverse et négativise l'espace intertextuel*» (1)

Lucien Dällenbach, pour décrire l'écriture, suggère deux catégories *intertexte* et *autotexte* (2).

## **B - Michael Riffaterre**

Riffaterre propose une définition qui correspond à un mode de lecture, qui substitue au sens *l'unité de signifiante*. Cette lecture littéraire « *seule, en effet produit la signifiante, alors que la lecture linéaire, commune aux textes littéraire et non littéraire, ne produit que le sens*» (1)

L'intertexte est, selon Riffaterre, tous les textes présents dans notre mémoire et qui peuvent être rapprochés de celui que l'on a sous les yeux lors d'une lecture, d'un passage.

La reconnaissance de l'intertexte suscitant la complicité d'un lecteur initié, Riffaterre, reconnaît le rôle important du lecteur et lui confère tous les droits, pour ainsi étendre le champ de l'intertextualité qui devient un phénomène de lecture du texte qui rompt avec la lecture linéaire mais assure l'interprétation.

La notion ainsi définie ouvre la voie à une prise en compte du lecteur : « *L'intertextualité est la perception, par le lecteur, de rapports entre une œuvre et d'autres qui l'ont précédée ou suivie.*

---

(1) Paul Zumthor, «Le carrefour des rhétoriciens : intertextualité et rhétorique», in Op.cit. , N.Limat Letellier, p.28.

(2) Lucien Dällenbach, cité par N.Limat Letellier in.Op.cit. , p.28.

*Ces autres textes constituent l'intertexte de la première. La perception de ces rapports est donc une des composantes fondamentales de la littérarité d'une œuvre» (1)*

### **C - Gérard Genette**

Dans son ouvrage, *Palimpsestes* (2), Gérard Genette, s'appuyant sur ses travaux antérieurs, notamment (*Introduction à l'architexte*, 1979), qui portaient sur la relation d'un texte à son genre, prend en compte la relation d'un texte à son environnement textuel immédiat et propose une littérature au second degré. Par ce travail, Genette détermine avec précision le champ de l'intertextualité et propose une taxinomie formelle des relations littéraires.

Genette définit une catégorie plus globale de *transtextualité* ou transcendance textuelle qui met un texte «*en relation, manifeste ou secrète, avec d'autres textes* » (3).

Il distingue ensuite cinq figures de la *transtextualité* :

L'intertextualité est « *une relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes, c'est à dire [...] par la présence effective d'un texte dans un autre sous sa forme la plus explicite et la plus littérale, c'est la pratique traditionnelle de la citation (avec, ou sans guillemets, avec ou sans référence précise); sous une forme moins explicite et moins canonique, celle du plagiat (chez Lautréamont, par exemple), qui est un emprunt non déclaré, mais encore littéral ;*

---

(1) G.Genette, Op.cit.

(2) Michael Riffaterre «*La trace de l'intertexte*», *La pensée*, n°215, Octobre, p.4.

(3) G.Genette, Op.cit., p. 7.

*sous une forme moins explicite et moins littérale, celle de l'allusion, c'est-à-dire d'un énoncé dont la pleine intelligence suppose la perception d'un rapport entre lui et un autre auquel renvoie nécessairement telle ou telle de ses inflexions, autrement non recevable[...]. Cet état implicite (et parfois tout hypothétique) de l'intertexte est depuis quelques années le champ d'étude privilégié de Michael Riffaterre [...]» (1)*

Une typologie que Annick Bouillaguet propose de compléter par une quatrième forme à la fois explicite et non littérale, *la référence*, elle suggère un tableau à double entrée: (2)

Intertextualité	<u>explicite</u>	<u>non explicite</u>
<u>Littérale</u>	citation	plagiat
<u>Non littérale</u>	référence	allusion

L'hypertextualité est la relation par laquelle un texte peut dériver d'un autre texte antérieur à savoir : parodie et pastiche.

## 1 - Les relations transtextuelles :

Transtextualité, l'ensemble des catégories dont relève chaque texte, qui propose cinq types de relations :

---

(1) G.Genette, Op.cit. ,p. 8.

(2) A.Bouillaguet «Une typologie de l'emprunt», *Poétique* n°80, novembre, 1989, p.489-497, in Op.cit., A.trouvé, p.112.

**L'architextualité** : d'un texte qu'il définit comme : « l'ensemble des catégories générales, ou transcendantes - types de discours, modes d'énonciation, genres littéraires, etc. - dont relève chaque texte singulier. » (1)

**L'intertextualité** : «*relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes*» (2)  
(pratiques de la citation, du plagiat, de l'allusion).

**Métatextualité** : « est la relation, on dit plus couramment de « commentaire », qui unit un texte à un autre texte dont il parle [...] C'est, par excellence, la relation critique. » (3)

**Paratextualité** : relation moins explicite et plus distante, liens entre le texte et tout ce qui l'entoure qui subsume « titre, sous-titre, intertitres ; préfaces, postfaces, avertissements, avant-propos, etc. ; notes marginales, infrapaginales, terminales ; épigraphes ; illustrations ; prière d'insérer, bande, jaquette, et bien d'autres types de signaux accessoires, autographes ou allographes, qui procurent au texte un entourage (variable) et parfois un commentaire. » (4)

**Hypertextualité** : objet de *Plimpsestes*, est : «hypertexte tout texte dérivé d'un texte antérieur par transformation simple (nous dirons désormais transformation tout court), ou par transformation indirecte : nous dirons imitation. » (5)

---

G.Genette, Op.cit., p.12.

(1) Ibid. , p.8.

(2) Ibid., p.11.

(3) Ibid., p. 10.

(4) Ibid., p.16.



## Remarques

Genette élargit le domaine d'application de l'hypertextualité. La notion dépasse l'univers de la littérature pour s'appliquer à toute forme de production artistique : « *Tout objet peut être transformé, toute façon peut être imitée, il n'est donc pas d'art qui échappe par nature à ces deux modes de dérivation qui, en littérature, définissent l'hypertextualité, et qui, d'une manière plus générale, définissent toutes les pratiques d'art au second degré, ou hyperartistiques (...)* » (1)

Les cinq types de transtextualité ne sont pas des catégories étanches, sans communication ni recoupement réciproques : « *leurs relations sont au contraire nombreuses, et souvent décisives* » (2)

Que l'hypertexte, par exemple, a « souvent valeur de commentaire » de l'hypotexte dont- il est le produit » (3)

« Les diverses formes de transtextualité sont à la fois des aspects de toute textualité et, en puissance et à des degrés divers, des classes de textes » ; **ex** : « tout texte peut être cité, et donc devenir citation, mais la citation est une pratique littéraire définie, évidemment transcendante à chacune de ses performances, et qui a ses caractères généraux. » (4)

---

(1) Ibid., p.536.

(2) Ibid., p.17.

(3) Ibid.

(4) Ibid., p.18.

Genette note que certains textes ont une architextualité plus prégnante (plus pertinente) que d'autres (1).

L'hypertextualité : « est aussi évidemment un aspect universel (au degré près) de la littérature : il n'est pas d'œuvre littéraire qui, à quelque degré et selon les lectures, n'en évoque quelque autre et, en ce sens, toutes les œuvres sont hypertextuelles. Mais [...] certaines le sont plus (ou plus manifestement, massivement et explicitement, que d'autres. » (2)

S'en tenir aux cas « où la dérivation de l'hypotexte en hypertexte est à la fois massive (toute une œuvre B dérivant de toute une œuvre A) et déclarée, d'une manière plus ou moins officielle. » (3)

---

(1)Ibid.,p.18.

(2)Ibid.

(3) Ibid., p.19.

## 2 -Typologie des pratiques hypertextuelles :

Selon Genette, il existe :

§ Deux modes fondamentaux de *dérivation* :

a- La transformation qui s'en prend à un texte

b- L'imitation qui reproduit à un style, une manière.

§ Trois « fonctions » pour chacune de ces relations de transformation ou d'imitation régimes ludique, satirique ou sérieux. .

§ Soient six catégories :

a - Trois par transformation :

- Parodie (*Boileau, Chapelain décoiffé*)

- Travestissement (*Scarron, Virgile travesti*)

- Transposition (*Th. Mann, Docteur Faustus*)

b - Trois par imitation :

- Pastiche (*Proust, L'Affaire Lemoine*).

- Charge (*Reboux et Muller, À la manière de...*).

- Forgerie (*Quintus de Smyrne, Suite d'Homère*).

- Ces pratiques ne sont pas élémentaires. Par contre, la transposition, peut s'analyser en opérations plus simples, ainsi «*La transformation sérieuse, ou transposition, est sans nul doute la plus importante de toutes les pratiques hypertextuelles, ne serait-ce que [...] par l'importance historique et l'accomplissement esthétique de certaines des œuvres qui y ressortissent. Elle l'est aussi par l'amplitude et la variété des procédés qui y concourent.* » (1).

- La perméabilité des régimes tient surtout à la force de contagion, ainsi : «*L'hypertexte à son mieux est un mixte indéfinissable et imprévisible dans le détail, de sérieux et de jeu (lucidité et ludicité), d'accomplissement intellectuel et de divertissement.* » (2)

- Genette fait constater que la distinction entre les deux types de relation est beaucoup plus nette et étanche, en la comparant à celle des trois régimes (3).

Genette n'exclut nullement la possibilité de pratiques mixtes, par exemple : «un même hypertexte peut à la fois, par exemple, transformer un hypotexte et en imiter un autre. » (4)

---

(1) Ibid. ,p. 291

(2) Ibid.

(3) Ibid., p.46

(4) Ibid

### III – Typologie de l'intertextualité

Nathalie Piégay-Gros dont les travaux sont basés sur ceux de Kristeva et de Génette, détermine les aspects majeurs et les modes d'insertion de l'intertextualité suivant le type de relation auxquelles elles appartiennent. Celles fondées sur une *relation de coprésence* entre deux ou plusieurs textes et celles fondées sur une *relation de dérivation*.

#### A- Les relations de coprésence :

1 - La citation : Elle apparaît comme la forme emblématique de l'intertextualité, elle institue un système d'échange entre un ou plusieurs textes en intégrant un texte dans un autre.

*«Elle est une réminiscence consciente, volontaire qui participe au déchiffrement de l'œuvre dans le corps de laquelle elle est insérée» (1).*

L'hétérogénéité est identifiable entre le texte cité et le texte citant, immédiatement repérable grâce aux codes topographiques (les guillemets, les italiques). Par ailleurs, l'absence totale de ces marques discriminantes transforme la citation en plagiat.

Tiphaine Samoyault note la valeur que revêt la citation dans son nouveau contexte :

---

(1) N.Piégay Gros, Op.cit. ,p. 12.

*«D'une part, la citation nous poussait vers une communication globalisante dessinant ainsi une vision du monde que la grande bibliothèque imaginée par Jorge Louis Borges figurait déjà; d'autre part, la citation comme pratique individualisante est un phénomène communicationnel qui m'inscrit parmi les autres et marque ma place, en faisant voir la part des autres dans tout ce que je dis» (1).*

La citation fait donc toujours apparaître le rapport à la bibliothèque et le texte citant.

Avec *La Seconde main, ou le travail de la citation*, Antoine Compagnon montre l'importance de l'acte de lecture : *«La citation tente de reproduire dans l'écriture une passion de la lecture [...] La citation répète, elle fait retentir la lecture dans l'écriture : c'est qu'en vérité lecture et écriture ne sont qu'une seule et même chose» (2)*

2 - L'allusion : deuxième mode par excellence des relations de coprésence et participant aussi à la stratégie du texte en tant que reflet, elle renvoie à un texte antérieur sans marquer l'hétérogénéité car elle n'est ni littérale ni explicite.

Pour Fantanier, l'allusion, ne doit pas être confondue avec l'allégorie. Elle consiste *« à faire sentir le rapport d'une chose qu'on dit avec une autre qu'on ne dit pas et dont ce rapport même réveille l'idée.» (3).*

L'allusion se caractérise par la part du non-dit, dépend de l'effet de lecture. Ainsi le renvoi spécifique et indirect à la littérature pour l'identifier, sollicite *«une connivence entre l'auteur et le lecteur.» (4)*

---

(1) Marie-France Chambat-Houillon & Anthony Wall, *Droit de citer*, Rosny-sous-Bois, Editions Bréal, Coll. Langage & Co, 2004, p.18.

(2) Antoine Compagnon, *La Seconde Main, ou le travail de la citation*, éd. du Seuil, 1979, p.27.

(3) P.Fontanier, Op.cit, p. 125.

(4) T.Samoyault, Op.cit. , p. 12.

Marc Eigeldinger note que *«l'allusion jouit avec plus de liberté que la citation de cette propriété de recréer le sens par l'encadrement dans un texte, son intégration et sa transformation étant rendues plus aisées par son aptitude au passage et à la mobilité, par son pouvoir de connotation poétique.»* (1)

3 - Le plagiat : Forme d'intertextualité implicite, elle se définit de manière minimale, l'hétérogène étant nul, comme : *«une reprise littérale, mais non marquée»* (2).

Elle constitue une atteinte à la propriété littéraire, condamnable, car la reprise sera littérale et longue.

Barthes conçoit la littérature comme un plagiat généralisé du moment que *«dans la littérature, tout existe : le problème est de savoir où...»* (3). Ce qui subsume sous le terme de plagiat toutes les pratiques intertextuelles, puisqu'elles entrent dans le cadre d'une dynamique de l'appropriation littéraire.

4 - La référence : Nathalie Piégay-Gros définit la référence comme *«forme explicite d'intertextualité [...] n'expose pas le texte autre auquel elle renvoie»* (4). C'est une relation in *absentia*, puisqu'elle renvoie le lecteur à un texte qu'elle ne convoque pas littéralement.

Son rôle stratégique consiste en sa faculté de multiplier les échos entre les textes et l'établissement du jeu complexe entre la fiction et la réalité, entre le narrateur et l'auteur.

---

(1) M.Eigeldinger, Op.cit. , p.14.

(2) T.Samoyault,Op.cit. , p.36.

(3) R.Barthes, *Bruissement de la langue*, Seuil, 1984, p.330.

(4) N.Piégay-Gros,Op.cit. ,p.48.

## B - Les relations de dérivation :

La parodie et le pastiche se caractérisent selon la formulation de Gérard Genette par une relation de dérivation.

1 - La parodie : Selon l'auteur de *L'intertextualité : Mémoire de la littérature*, «*La parodie transforme une œuvre précédente soit pour la caricaturer, soit pour la réutiliser en la transposant.*» (1).

C'est en remontant dans l'étymologie du mot parodie que Genette met en exergue l'opération de dérivation : « *Ôdé, c'est le chant : para : "le long de ", "à coté"; parodein, d'où parodia, ce serait (donc ?) le fait de chanter à coté, donc de chanter faux, ou dans une autre voix, en contrechamp, en contrepoint-, ou encore de chanter dans un autre ton: déformer, donc, ou transposer une mélodie*» (2), sa visée est ludique, subversive, admirative.

Nathalie Piégay-Gros distingue entre parodie et travestissement burlesque, ce dernier apparaissait à partir du XIXe siècle «*comme simple variante de la parodie [...] fondé sur la réécriture dans un style bas d'une œuvre dont le sujet est, lui, conservé, tandis que la parodie consiste en la transformation d'un texte dont elle modifie le sujet tout en conservant le style*» (3).

---

(1) T.Samoyault, Op.cit. , p. 38.

(2) G.Genette, Op.cit. ,p. 17.

(3) N.Piégay-Gros, Op.cit. ,p.55-57.



2 - Le pastiche : Le terme fut introduit en France à la fin du XVIII. Pastiche c'est imiter à travers le jeu verbal et les techniques de style, par exemple : *les Pastiches de Proust*, selon Nathalie

Piégay Gros : «*Pasticher, ce n'est pas déformer un texte précis, mais imiter un style : le choix du sujet est donc indifférent à la réalisation de cette imitation.*» (1). Par conséquent, l'auteur de *Introduction à l'intertextualité* fait remarquer que le pastiche ne suppose pas de respecter le sujet imité car c'est le style qui en est la cible.

Le pastiche permet de caractériser, par son langage, un personnage et de renforcer l'humour du texte.

---

(1) N.Piégay-Gros, Op.cit. , p.65.

## IV- Les champs intertextuels

Marc Eigeldinger dans son ouvrage *Mythologie et intertextualité* (1) , prend en compte la perspective de Lucien Dällenbach considérant l'œuvre d'art comme «représentation, douée d'un grand pouvoir de cohésion interne» (2), précise pour sa part que :«Toute insertion d'un langage culturel dans le texte littéraire peut devenir objet d'intertextualité.» (3).Il propose cinq principaux champs intertextuels :

A- Le champ de la littérature : (roman, théâtre, poésie, essai) :

L'insertion des vers de Pétrarque dans *La Nouvelle Héloïse*, la représentation de *Comme il vous plaira* dans *Mademoiselle de Maupin* et le résumé de *la Casina* de Plaute dans *Arria Marcella* de Gautier, *Phèdre* dans *La Curée* de Zola et dans *A la recherche du Temps perdu*, le poème de Vigny, «Les Amants de Moritmorency», dans *Un beau Ténébreux* de Julien Gracq.

B- Le champ artistique : (peinture, gravure, sculpture et musique), exemples :

*La Descente de croix* de Rubens dans *La Toison d'or* et *les Prisons* de Piranèse dans *Mademoiselle Dafné* de Gautier, la description de *la Salomé* dans le chapitre V d'*A rebours* de Huysmans, le *Mosè* de Rossini dans *Massimilla Doni* de Balzac, l'opéra wagnérien dans *Spirite* de Gautier .

---

(1) Marc Eigeldinger, *Mythologie et intertextualité*, Editions Slatkine, Genève, 1987.

(2) Lucien Dällenbach, *Le récit spéculaire*, 1977, le Seuil, p.95, in.Op.cit.M.Eigeldinger, p.15.

(3) M.Eigeldinger,Op.cit. ,p. 15.

C- Le champ mythique : Exemples : *Faust* dans *La Peau de chagrin*, *Don Juan* chez Balzac, Musset, Gautier, George Sand, Mérimée, Milosz, etc.

D- Le champ biblique : Citons à titre d'exemples : la plupart des romans de Michel Tournier : *Vendredi ou les limbes du Pacifique*, *Le Roi des aulnes*, *Gaspard*, *Melchior* et *Balthazar*.

E- Le champ de la philosophie : Eigeldinger fait constater à titre d'exemple que dans le chapitre VII de *Micromégas*, Voltaire résume le contenu de quelques systèmes philosophiques , la philosophie postkantienne et hégélienne dans *Au château d'Argol* de Julien Gracq.

## V- Les fonctions de l'intertextualité

Dans l'introduction de son ouvrage précédemment cité, Marc Eigeldinger ne se contente pas de définir l'intertextualité en tant qu'acte de réécriture et de *détournement culturel*, l'auteur de *Mythologie et intertextualité*, détermine ses champs d'emprunt, ses modes d'insertion mais aussi précise les multiples fonctions de l'intertextualité à travers lesquelles, elle «assume son véritable rôle, qui est de privilégier le langage de l'échange et de la pluralité» (1) qui lui assigne une dimension à la fois textuelle et sémantique :

A- Une fonction référentielle et stratégique : Ce qui est intéressant dans cette fonction c'est qu'elle explicite la productivité du texte ainsi «*Toute citation, allusion ou parodie renvoie à un modèle antérieur ou contemporain, à un domaine culturel, à une sphère du savoir qu'elle soumet au travail de l'assimilation. Elle se réfère à une autorité, à une représentation extérieure qu'elle s'approprie afin de s'intégrer à la cohérence de son nouveau contexte, où elle joue le rôle d'embrayeur.*» (2)

B- Une fonction transformatrice et sémantique : Elle est considérée par Eigeldinger comme la principale fonction de l'intertextualité car à ce niveau «*il ne s'agit pas de reproduire à l'état brut le matériau d'emprunt, mais de le métamorphoser et de le transposer [...] dans le but d'inaugurer, d'engendrer une signification nouvelle.*» (3)

---

(1) M.Eigeldinger,Op.cit. , p.17.

(2) Ibid., p. 16.

(3) Ibid.

C- Une fonction descriptive et esthétique : Cette fonction agit au niveau du décor du récit par le biais de la comparaison, Eigeldinger fait remarquer sa contribution dans l'enrichissement du décor en introduisant « *la dimension de l'ornement esthétique qu'elle emprunte aux modèles préexistants de la peinture ou du théâtre pour fixer tel élément du paysage et tel caractère du portrait.* » (1)

D- Une fonction métaphorique : Cette fonction n'est en réalité que l'élargissement de la fonction descriptive et esthétique, en plus de l'enrichissement du texte d'ornements, cette fonction véhicule, selon Eigeldinger, « *des signes qui sont porteurs de sens figuré. Elle propose des équivalences mythologiques, plastiques ou musicales; elle insère, dans un espace circonscrit du texte, des similitudes, des analogies verbales, douées du pouvoir d'accroître la vertu métaphorique de l'écriture.* » (2)

E- Une fonction parodique : Par cette fonction, Eigeldinger a démontré comment « *en se livrant au jeu de travestissement, en imitant un modèle pour en tirer des effets de comique ou d'humour, elle invite le narrateur à céder au goût du divertissement et de la raillerie, à recourir à une activité ludique par laquelle il prend ses distances à l'égard de toute autorité.* » (3)

---

(1) M.Eigeldinger, Op.cit. , p.16-17.

(2) Op.cit. , p. 17.

(3) Ibid.

**DEUXIEME PARTIE**

Analyse textuelle

Poétique de l'intertexte

## I- INTERTEXTUALITE ET PROTOCOLE DE LECTURE

L'intertextualité adopte diverses formes dans le récit de Malek Haddad : des citations, emprunts, imitations, transpositions, allusions, références (1). Des pratiques prises en charge par le narrateur et des fois par quelques personnages du roman.

Le recours systématique au référent extérieur et la médiation par la littérature, agrandit le phénomène intertextuel dans *Le Quai aux Fleurs ne répond plus*, qui n'est que la partie émergente de l'iceberg. Ces pratiques invitent à voir la manifestation d'un projet d'écriture qui dépasse très largement le cadre de sa création. Plus qu'un assemblage de références plus ou moins avouées, livres, lectures et auteurs s'organisent en un réseau complexe. La densité et la diversité de la matière intertextuelle confèrent au texte du *Quai aux Fleurs ne répond plus* une dimension poétique où se dégage, malgré tout, un jeu d'oppositions et de sympathies, d'influences et de repoussoirs.

### 1 - Narrateur complice ?

Sur le plan de l'instance narrative, Les entrées du narrateur dans la diégèse font partie du romanesque depuis au moins les grands ouvrages de la littérature .

L'histoire du roman *Le Quai aux Fleurs ne répond plus* est contée par un narrateur hétérodiégétique qui se maintient à l'extérieur de la diégèse et qui n'est pas représenté dans l'histoire.

---

(1) Cf. l'Index de la présente étude.

Malek Haddad s'inscrit de cette manière dans la tradition des œuvres qui produisent en elles-mêmes l'effet spéculaire mettant en scène leurs propres systèmes de fonctionnement narratif.

Quoique la narration soit à la troisième personne et dans le temps du passé, le narrateur n'a pu rester impersonnel et échoue à masquer totalement toute trace de subjectivité ou de complicité avec son lecteur. Il est si proche du récit qu'il n'est plus l'observateur objectif qu'il devrait être. Sa subjectivité est presque palpable et l'on se surprend à croire qu'il fait partie de l'histoire qu'il nous raconte.

Dès le commencement du déroulement des événements, la façon dont le narrateur relate les faits semble adopter un regard critique et laisse souvent percer son opinion. Ses propos sont nuancés, comme par exemple dans le passage suivant : « *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. Il ne se mêle dans ces impressions aucune jalousie, aucune envie pour ceux-là qu'on reçoit les bras ouverts, avec des formules banales, usées, mais débordantes de tendresse et d'amitié.* » (1)

Le narrateur ne conserve pas sa neutralité et semble partager les sentiments de déception et de solitude avec son héros principal.

Il tient un *discours émotif* que Jaap Lintvelt définit comme « *un discours par lequel le narrateur manifeste les émotions que l'histoire suscite en lui.* » (2)

---

(1) M. Haddad, Op.cit. , p.7.

(2) Jaap Lintvelt, *Essai de typologie narrative*, José Corti, 1981, p.65.



Le narrateur compatit aux douleurs de Khaled Ben Tobal, le lecteur s'aperçoit facilement que l'emploi du pronom "on" dans le passage cité en haut l'implique lui aussi.

Dans le second exemple, le narrateur se range du côté de son héros principal et revendique son appartenance au même groupe social :

*«Khaled est solidaire de ceux qui ont raison et parent de ceux qui ont tort. Il est un homme. Il tressaille d'orgueil et il a honte. Un homme engage tous les hommes. Quoi qu'on fasse, on est dans le coup, pour le bien et pour le mal, pour le meilleur et pour le pire. » (1)*

Il faut noter que ces intrusions de l'instance narrative préviennent de toute adhésion de lecture première et orientent nécessairement l'interprétation de manière discrète.

Ainsi, le narrateur espiègle apparaît « physiquement » sous forme de discours commentatif, désigné par la terminologie genettienne de métanarratif (2). Ce dernier permet d'enrichir l'histoire narrée et d'opérer, par le biais d'intrusions commentatives, le transfert intertextuel qui relève de l'hypertextuel selon la même terminologie.

En effet, ces intrusions du narrateur transfèrent l'attention de l'instance lectoriale du référent fictionnel premier à un éventail de référents esthétiquement préconstitués.

---

(1) M.Haddad, Op.cit. , p.33.

(2) Gérard Genette, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, p. 261-262.

## 2 - Un lecteur érudit ?

La convocation récurrente de quelques figures littéraires, sollicitées à chaque fois dans un contexte bien précis est l'un des phénomènes d'écriture majeurs du roman *Le Quai aux Fleurs ne répond plus*, qui frappe d'emblée à la lecture du texte.

Le narrateur du *Quai aux Fleurs ne répond plus*, complice avec le lecteur, porte des jugements, prenons comme exemple la séquence narrative où Khaled Ben Tobal est appelé à brûler ses poèmes avant de s'exiler en France :

*«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(...) La révolution russe s'est plus compromise avec le suicide de Maiakowski et la solitude lugubre de Pasternak qu'avec le procès de Moscou. Et Budapest ensanglantée, c'était d'abord l'encre rouge des écrivains en colère. Si le règne de l'oiseleur irritait Aragon, il pleurait autant pour les amants séparés que pour Desnos et Jean Prévost. La brute n'aime pas les rossignols. Il faut savoir ce que cela coûte, ce que cela pèse, un manuscrit qu'on est contraint de brûler soi-même. » (1)*

Nous nous sommes autorisés à évoquer ce long passage car il nous apparaît primordial pour notre analyse.

---

(1) M.Haddad, Op.cit. , p.33.

Le jeu avec le lecteur qui s'instaure grâce à cette symbiose plus ou moins durable, mérite d'être vu de plus près.

Dès la première lecture, le lecteur le plus naïf s'aperçoit que ce passage est égrené de références et d'allusions à des personnes de la vie réelle qui l'interpellent et le provoquent en sollicitant sa mémoire et son intelligence. Faisons en le relevé :

Allusion au suicide de Maiakowski, une autre à la solitude lugubre de Pasternak, allusion au règne de l'oiseleur qui irritait Aragon, Aragon qui pleurait autant pour les amants séparés que pour Desnos et Jean Prévost.

L'insertion de ces références et allusions à ce niveau de la narration a-t-il pour unique objectif de démontrer, comme le fait remarquer Tahar Bekri dans son essai, que *«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 Maiakowski qui s'est suicidé, de Pasternak qui s'est tu, des écrivains en colère dans Budapest ensanglantée, d'Aragon, de Desnos, de Jean Prévost... »* (1) ? Et qu'est ce qui motive la présence de cet extrait ?

La profusion de ces pratiques par le narrateur est destinée à prendre part au sens local du lieu dans le texte sur lequel elle travaille et acquiert un rôle stratégique.

---

(1) Tahar Bekri, Op.cit. , p.154.

En effet, le lecteur ne saisit la richesse de ces pratiques que s'il assume le contrat de lecture des intertextes, c'est-à-dire « *jouer le rôle que le texte lui assigne. Il peut être le complice du narrateur ou de l'auteur, être convoqué en tant qu'interprète capable de percevoir ce qui n'est dit qu'à mots couverts...* » (1)

Riffaterre accorde une très grande importance au lecteur. Estimant l'intertexte comme effet de lecture, il note que la perception de ce dernier s'effectue grâce à la compétence et à la mémoire du lecteur.

Hangni Almdjrodo, réfléchissant sur les modalités de repérage de l'intertexte et l'unité minimale d'intertextualité dans son ouvrage intitulé *Rachid Boudjedra, la passion de l'intertexte*, précise que « *l'ampleur du fragment isolé dépend en réalité d'une lecture personnelle, d'un repérage intentionnel [...] l'effet d'intertextualité pourra être perçu au niveau du mot, de la phrase ou de l'ensemble du texte.* » (2)

L'interprétation de toute forme d'intertextualité requiert non seulement la mémoire ou l'érudition du lecteur, mais surtout sa compétence à adopter une stratégie de décryptage et de construction du sens suspendu de l'intertexte dissimulé.

---

(1) N. Piégay Gros, Op.cit. ,p.94.

(2) Hangni Almdjrodo, *Rachid Boudjedra, la passion de l'intertexte*, Presses Universitaires de Bordeaux, Pessac, 2001, p.14-15.

## II- LE PERSONNAGE INTERTEXTUEL

La quantité impressionnante de noms propres présents dans le texte invite à une classification de ceux-ci, en vue de dégager l'importance relative des noms d'auteurs ou de personnages dans ce corpus, par rapport aux autres noms propres de personnes d'une part, et entre eux d'autre part. Soumettre *Le Quai aux Fleurs ne répond plus* à l'épreuve des chiffres permet de dégager du moins quelques uns des *moyens* mis en œuvre.

Après les personnages du récit cités au fil de la narration que sont la famille du héros principal: "Khaled Ben Tobal" ("Ourida" sa femme, leurs enfants "Mourad", "Farid", "Malika"); l'ami d'Algérie: ("le syndicaliste Abdellah"); les amis habitant la France : "Simon Guedj" (sa femme "Monique", leur enfant "Nicole") ; "le pharmacologue de génie" ; l'éditeur "Louis Laporte" ; viennent Maiakowski, (03 occurrences) avec Verlaine ; Aragon et Desnos (02 occurrences) ; Péguy (01 occurrence) avec Gide, Eluard et Pasternak .

Il est intéressant de noter que les auteurs les plus cités comptent parmi les noms de poètes qui reviennent avec presque la même fréquence dans le texte.

### A - Personnages à la Dostoïevski ?

Sur le plan narratif, les personnages du *Quai aux Fleurs ne répond plus* ont été introduits graduellement au fil de la narration, respectant de ce fait la construction progressive soulignée par l'auteur de *Personnages romanesques et conquête de nouveaux espaces* : « *Le personnage se construit progressivement au gré des pages et le lecteur qui ne sait rien d'x ou d'y en début du roman finit par en avoir une image*

*plus ou moins détaillée à la fin du livre. Cette approche a pour corollaire l'impression que la somme des détails puisés dans le texte au cours de lecture détermine l'image du personnage tel qu'il est conservé dans la mémoire du lecteur une fois la dernière page du livre tournée » (1).*

Le personnage principal du roman de notre recherche est esquissé selon ce processus. Le procédé est connu, c'est par des retours en arrière que le narrateur remonte dans le passé du héros et élabore son portrait. Une description un peu floue car Khaled Ben Tobal est typé davantage par ses actions et ses idées que par son physique. Le narrateur du roman choisit octobre 1945 pour l'introduire. Il nous apprend à la page 10, que Khaled est fils de postier, qu'à cette date il avait 17 ans, écrivait des poèmes, fréquentait le lycée Léon Ferré avec son ami Simon Guedj. Les deux amis avaient préparé leur bachot philo-lettre ensemble.

Un petit aperçu sur sa formation : *« deux écoliers - parlant de Khaled et Simon - se rencontraient. Pour étudier Bergson et Descartes. Pour ignorer le Cheikh Benbadis et les poètes algériens qui n'ont pas de nom et qui n'ont pas de langue. » (2)*

Khaled habitait Faubourg Lamy à Constantine.

C'est par le biais d'une description qualifiée par le passé, que le narrateur dresse le portrait physique du héros :

*«Khaled a la tête du passé. D'abord ses yeux ne veulent pas regarder loin. D'abord ses cheveux sont bouclés, coupés court, qui ressemblent à l'écume que la mer dépose en lui confiant la mission de se solidifier.» (3),*

---

(1) J. M. Volet, article cité.

(2) M.Haddad, Op. cit. , p.10.

(3)Ibid. , p.19.

d'où le surnom "*Monsieur d'hier*"(1), attribué à Khaled en exil par Monique Guedj, un pseudonyme rappelant celui de *Monsieur Teste* (2) personnage de Paul Valéry.

Par cette caractérisation un peu superficielle, loin de la description classique du héros du roman, Malek Haddad ne tente-t-il pas adopter une manière de composer ses personnages à la Dostoïevski ?

En effet, Mikhaïl Bakhtine dans son ouvrage *La poétique de Dostoïevski* définit le héros Dostoïevskien « *comme point de vue particulier sur le monde et sur lui-même, comme la position de l'homme cherchant la raison d'être et la valeur de la réalité environnante et de sa propre personne.* »(3)

Bakhtine justifie ce point de vue :

«*Pour Dostoïevski, l'important n'est pas de savoir ce que représente le personnage dans le monde, mais ce que le monde représente pour le personnage et ce que celui-ci représente pour lui-même.* »(4)

Afin de réussir le projet testimonial de son héros, Malek Haddad semble percevoir son personnage à partir de plusieurs personnalités réelles en faisant appel avant tout à son imagination. Une question s'impose : dans *Le Quai aux Fleurs* ne répond pas, Haddad construit-il le personnage, ou le représente-t-il ?

---

(1) Ibid., p.66-67.

(2) Paul Valéry, *La soirée avec M.Edmond Teste* (1896, roman, publié en 1919), Personnage principal, sorte d'intelligence à l'état pur, puisqu'il est conscience témoin d'elle-même.

(3) Mikhaïl Bakhtine, *Poétique de Dostoïevski*, Editions du Seuil, Paris, 1970 p.82.

(4) Ibid.

L'auteur du roman attribue aux personnages de son roman des rôles qui en font des personnes et sont souvent caractérisés au moyen de leurs corrélats : poètes réels. En effet le parallèle se dresse sans trop de difficultés au réel non seulement autour de " notre héros " mais aussi autour de son entourage.

Donner un sens à ces emprunts, suppose un travail sur le hors texte. Vincent Jouve écrit à ce propos :

*«...le portrait du personnage tel qu'il est progressivement construit dans la lecture est tributaire de la compétence du destinataire dans deux registres fondamentaux : l' "extra-textuel" et l' "intertextuel". La dimension extra-textuelle du personnage est indiscutable : le lecteur, pour matérialiser sous forme d'image les données que lui fournit le texte, doit puiser dans l'encyclopédie de son monde d'expérience.» (1)*

Les propriétés du personnage sont empruntées au monde de référence du lecteur. L'auteur de *L'effet du personnage* explique le recours à cette dimension extra-textuelle du personnage par le fait que : *« le roman n'a pas à lui seul, les moyens de donner une perception globale du personnage. » (2)*

Point de vue attesté par Umberto Eco (3) qui a déterminé l'incapacité des univers narratifs devant la constitution des mondes possibles dans son analyse des mondes narratifs puisque, du point de vue formel, le texte ne peut décrire exhaustivement un monde;

---

(1) Vincent Jouve. *L'effet personnage dans le roman*, paris, P. U.F., Ecriture, 1998, p.48.

(2) Ibid., p.45-46.

(3) Umberto Eco, *Lectorat in fabula, Le rôle du lecteur ou la Coopération interprétative dans les textes narratifs*, Editions Grasset, Coll.biblio essais, 1985,p. 160-177.



du point de vue sémiotique, il est inimaginable d'établir un monde alternative complet et décrire comme complet le monde "réel", par conséquent, l'univers produit par un roman se caractérise par une absence d'autonomie.

Il est important de signaler que pour pouvoir étudier la façon dont le transfert d'éléments est travaillé ainsi que le processus de fonctionnement et la contribution de ces pratiques dans la création romanesque de Malek Haddad notre lecture ne doit pas se limiter aux données textuelles.

Dans le cadre d'une lecture intertextuelle, nous allons essayer, dans la présente partie, d'appliquer ce qu'a proposé Jouve dans son ouvrage précédemment cité : **Le personnage intertextuel** qui, selon lui, est une étude fructueuse du moment que «*L'intertextualité; réservée à l'énoncé chez Bakhtine peut fort bien à partir de la définition Kristéviennne s'appliquer aux personnages.*» (1)

Nous avons dégager dans la partie «*Intertextualité et protocole de lecture*» (2) de la présente étude, par une exploration précise du roman, l'importance quantitative des *traces* d'intertextualité que sont les mentions d'auteurs et personnages. Ce traitement nous permet de mesurer l'importance effective du phénomène intertextuel dans la manifestation explicite qu'est la mention d'un auteur ou d'un personnage.

Nous allons à présent examiner de près les motivations de ces mentions et leur rôle dans le roman *Le Quai aux Fleurs ne répond plus*.

---

(1) V.Jouve, Op.cit. , p.27.

(2) Cf. partie «Intertextualité et protocole de lecture» de la présente étude, p.43.

## B - Maiakowski

L'allusion au suicide de Maiakowski (1), consciemment sélectionnée, pousse le lecteur à s'interroger en premier lieu sur les motivations de cet acte, ensuite de voir comment l'écriture de Malek Haddad dans une dynamique textuelle d'appropriation, le reprend et le transpose. Signalons tout de même que cette dimension intertextuelle demeure assez libre et relative à la compétence de chaque lecteur.

C'est d'abord dans sa fonction réflexive que le passage cité à la page 33 du roman (2) trouve sa raison d'être : Il préfigure de nombreux éléments de la narration, à commencer par le personnage principal.

Nathalie Piégay-Gros, exposant les fonctions de l'intertextualité, souligne que son rôle dans le roman précisément est « (...) *la caractérisation des personnages qu'elle autorise* » (3) .

---

(1) Vladimir Vladimirovitch Maiakowski : Poète et auteur dramatique soviétique, né en 1893-1930, est issu d'une famille pauvre. Adolescent, il adhéra au parti bolchevik et connut la prison. Il mène une vie de bohème aux allures de dandy. Par la suite, il devint l'un des porte-parole de la révolution russe, créant pendant les années 1920, poèmes, affiches, pièces de théâtres, scénarios et écrits satiriques destinés à la propagande. Engagé à la fois dans le mouvement esthétique futuriste créée par l'italien Marinetti, il prône la violence et la guerre. Pour les futuristes comme les dadaïstes, la littérature est déjà morte, elle relève de l'archéologie. L'écriture de Maiakowski plus qu'agencement verbal, se veut geste, élan révolutionnaire, cri haché du corps. Une écriture qui insiste sur l'importance de la "commande sociale", de la "connaissance précise, ou plutôt du sentiment des désirs du prolétariat" comme "données indispensables" à la création poétique .Les deux pièces de Maiakowski, *la Punaise* (1920) et *les Bains* (1929), traduisent l'impatience du poète aspirant à l'avènement du communisme, sont des satires de l'esprit bureaucratique et petit-bourgeois.

La pulsion de mort lutte toujours chez le poète avec le désir d'un "moi" qui veut tout embrasser de la révolution, de l'amour.

Sa déception devant la retombée de l'élan révolutionnaire et, éprouvant très cruellement sa rupture avec la femme qu'il aime, Lili Brik, sœur d'Elsa Triolet, Maiakowski se tue le 14 avril 1930.

(2) Le passage est cité à la page 47 de la présente étude, un passage très important car il nous semble détenir plusieurs clés de signification. La référence à ce passage dans notre recherche se fait par le biais de la phrase : "le passage de la page 33 du roman".

(3) N.-Piégay- Gros, Op.cit. ,p.76.

Piégay-Gros montre comment la référence à une oeuvre peut contribuer à déterminer la psychologie, les hantises, les obsessions ou le savoir du personnage ainsi que son appartenance à un milieu donné.

L'étrange similitude entre Maiakowski et Khaled Ben Tobal, en l'occurrence le suicide, impose des questions sur la *caractérisation* de ce personnage principal autrement dit : Comment la convocation par le narrateur du *Quai aux fleurs ne répond plus* de Maiakowski, de Pasternak, d'Aragon, de Desnos et de Jean Prévost contribue-t-elle à la caractérisation du (ou des) personnage(s) du roman ?

Tenter de répondre à cette question, c'est proposer l'étude de l'intertextualité du personnage qui est selon Jouve :

« [...] d'autant plus intéressante qu'elle a un champ d'action très large. Elle peut faire intervenir dans la représentation non seulement des personnages livresques (romanesques ou non), mais aussi des personnages fictifs non livresques (personnages de cinéma, par exemple), voire des personnages "réels", vivants ou non, appartenant au monde de référence du lecteur. » (1)

L'une des positions de la recherche consiste à chercher dans chacun des personnages du *Quai aux fleurs ne répond plus* son modèle ou son double.

L'allusion qui rappelant le est selon Genette «un énoncé dont la pleine intelligence suppose la perception d'un rapport entre lui et un autre auquel renvoie nécessairement telle ou telle de ses inflexions» (2), nous incite à étudier de plus près le suicide du poète russe Maïakovski .

---

(1) V.Jouve.Op.cit. , p.48.

(2) G.Genette,Op.cit , p.8.

L'allusion à ce suicide pousse le lecteur à dégager *«la part du non –dit, ayant la vertu d'engendrer la suggestion »* (1). Cette dernière traduit la pensée en opérant par "un certain détour", en affectant "un air de mystère" et un tour énigmatique.

Il faut donc mettre les silences de l'œuvre en relation avec ce qu'elle fait voir d'une manière explicite. A ce niveau de lecture, le déchiffrement est *« tributaire de la compétence du destinataire dans deux registres fondamentaux : l'"extra-textuel" et l'"intertextuel" . »* (2). Pour ce faire, dressons un parallèle entre Maiakowski et Khaled Ben Tobal afin de nous permettre de relever les points communs qui peuvent orienter notre analyse et voir comment cette allusion a participé non seulement à la stratégie du texte en tant que reflet mais aussi en tant qu'*échange* (3).

Khaled Ben Tobal, le héros du roman, est écrivain mais il est aussi poète tout comme Maiakowski; tous les deux ont commencé l'écriture dès l'âge d'adolescence (Maiakowski 14 ans, Khaled 17 ans).

Les deux poètes menaient une vie de bohémiens : Khaled Ben Tobal "pèlerine" à Paris car ces pèlerinages *« sont la seule consolation des exilés. »* (4).

Des questions qui peuvent se manifester spontanément à l'esprit et qui découlent directement de ce premier rapprochement sont : Quelles étaient les causes du suicide de Maiakowski et quelles sont celles de Ben Tobal ?

---

(1) N.Piégay Gros, Op.cit., p. 10 .

(2) V.Jouve, Ibid., p. 45.

(3) M. Eigeldinger, Op.cit. ,p13.

(4) M. Haddad,Op.cit. , p.43.

Le biographe de Maïakowski, Claude Frioux (1), précise que ce sont surtout la déception du poète devant la retombée de l'élan révolutionnaire, la coupure du poète de ses amis et plus précisément sa rupture très cruellement éprouvée avec la femme qu'il aime, Lili Brik.

Les raisons semblent étrangement voisines de celles de Khaled Ben Tobal :

La déception de Khaled devant sa patrie en guerre. Examinons les idées qui ont précédé son suicide : *«La guerre, la guerre, je l'emmerde : c'est tout le train qui parle, tout l'univers qui chante, qui répète, qui s'en fout, qui continue, qui continuera. Pour le pire et pour le pire, pour le pire et pour le pire...»* (3).

L'échec de son amitié avec son ami d'enfance, Simon Guedj. Khaled pensait qu'elle était *historique* (4). *«Khaled n'avait pas songé un seul instant à quitter Paris sans revoir Simon, sans prendre congé de son passé, de son amitié, sans dire adieu lui-même à celui qui demeurait le symbole d'une page tournée.»* (5)

La trahison d'Ourida, trop forte pour être pardonnée.

*«Il ne fallait pas me faire ça, te faire ça, faire ça à mes enfants.*

*Il ne fallait pas faire ça à ma patrie, qui n'est plus ta patrie maintenant*

*(...).Ta trahison n'est pas à la taille de mon chagrin et ton erreur te portera tort...»* (6).

---

(1) Biographe de Maïakovski .Cf. «Maïakovski» : interview avec Claude Frioux, in *Un Siècle d'écrivains* émission télévisée dirigée et présentée par Bernard Rapp sur la Chaîne France 3 :

[www.Maiakovski.net/écrivain.html](http://www.Maiakovski.net/écrivain.html).

(2) Encyclopédie Encarta 2003 ©® 1993-2001. Microsoft Corporation.

(3) M.Haddad, Op.cit. , p. 119.

(4) Ibid., p. 10.

(5) Ibid. p.78.

(6) Ibid., p.122.

Une trahison à la fois charnelle, amoureuse, et historique a poussé Khaled vers la descente aux enfers : ce dernier va tout droit vers la mort (il se jette du train en marche).

L'auteur de *L'itinéraire de Malek Haddad* précise que la fin de Khaled Ben Tobal est une conséquence dramatique mais évidente car, devant de telles situations,

*«Ces êtres écorchés par la vie, sont éternellement en quête d'identité. La seule conciliation possible, semble nous dire Haddad, des êtres avec eux-mêmes, avec les autres, avec le monde, est la mort. La mort seule pourra mettre fin à une bâtarde prolongée, à des amitiés perdues.»* (1)

Aussi, la pulsion de la mort était en lutte chez Maïakovski qui a écrit :

*«Et le cœur bondit vers la balle  
Et la gorge vers le rasoir»* (2)

Il nous semble retrouver la même pulsion chez Khaled, cette pulsion surgie au niveau de la narration, dans la séquence où Khaled est interviewé par le journaliste suisse. Au moment où ce dernier attendait les réponses de Khaled à des questions relatives à la situation des écrivains algériens, *«Khaled Ben Tobal n'appartient plus tout à fait au présent. Au début, il faisait des efforts. Aujourd'hui, les avalanches sont les plus fortes. Quelque chose s'est cassée. Il va droit vers la mort »* (3).

Toutefois le biographe de Maiakowski rapporte que les derniers mots du poète étaient « soyez heureux » (4).

---

(1) J.Ali Khadja, Op.cit. , p.104.

(2) Encyclopédie Encarta©® 1993-2003.Microsoft Corporation.

(3) M.Haddad, Op.cit. , p.37.

(4) «Maiakowski», Emission France3.

Khaled Ben Tobal ne s'est-il pas dirigé vers la mort en souriant ? Le narrateur nous apprend, dans la séquence du suicide du héros, qu'« *Il quitte son compartiment en souriant. Il parcourt le couloir jusqu'au bout du wagon. Il a chaud. Il ouvre la portière. Il est très dangereux de se pencher au dehors, raconte la plaque de cuivre en quatre langues sauf en arabe.* » (1)

L'intertextualité qui apparaît à ce niveau de lecture comme productivité, «*absorbe l'énoncé qu'elle emprunte à un modèle antérieur pour l'inscrire dans un autre ensemble textuel; elle ne se contente toutefois pas de l'incorporer, elle le soumet à une activité transformatrice, elle enchâsse le texte primitif dans un contexte nouveau dans le dessein d'en modifier le sens.* » (2)

L'allusion à Maïakovski fonctionne comme signe d'analogie et de miroir dans le nouveau contexte où elle a été introduite.

Khaled Ben Tobal se suicide vers la fin de l'histoire, une fin identique à celle du poète russe. L'allusion, objet de réminiscence volontaire ou involontaire, implique un travail de déchiffrement de la part du lecteur.

Claude Calame, dans un article étudiant l'intertextualité chez Balzac, attire l'attention de son lectorat sur le principe de construction du personnage romanesque de *La Comédie humaine*.

---

(1) M.Haddad, Op.cit., p.120.

(2) M. Egeldeinger, Op.cit. ,p.11.

Balzac, «*Entremêlant continûment et avec art, au sein de listes composées avec soin, personnages réels et écrivains de La Comédie humaine, Balzac met en scène de savants brouillages : d'un coté, il crée des effets de réel qui font presque croire aux personnages fictifs mais de l'autre, il "déréalise" les grands écrivains qui deviennent des personnages de La Comédie humaine.*» (1)

Par la diversité de ses références et allusions intertextuelles, Malek Hadda ne tente-t-il pas le même procédé ?

---

(1) Claude Calame, «L'intertextualité»in .fr / phalese / Balzac / intertextualité.html.



## C - Pasternak

Les rapprochements sont aussi plausibles par rapport à Pasternak. (1)

D'abord, l'auteur du *Docteur Jivago* (2) était l'ami de Maïakowski. Ensuite, Pasternak a évoqué le suicide de Maïakowski dans un récit autobiographique (3).

N'est-ce pas le cas de l'auteur du *Quai aux Fleurs ne répond plus* ? L'auteur n'a-t-il pas évoqué, par le biais de la narration, le suicide de Maïakowski [Maïakovski est cité 03 fois dans le roman corpus de notre étude] ? Est-ce un *signe de solidarité* (4) comme l'a signalé Tahar Bekri ?

---

(1) Pasternak, Boris Léonidovitch (1890-1960). Poète et romancier russe, né à Moscou, Pasternak subit l'influence du symbolisme avant de faire ses débuts sous la bannière du futurisme et devenir l'ami de Maïakowski.

Son lyrisme fondé sur un sentiment de participation à l'élan créateur de la vie, le conduit, malgré son adhésion spontanée à la révolution, à résister à la domination de l'idéologie marxiste, puis de la contester dans le roman d'inspiration autobiographique *Le docteur Jivago*.

Pasternak a salué la révolution, mais il ne conçoit pas que l'art puisse obéir à des impératifs politiques, si nobles soient-ils. La poésie ne se commande pas : c'est une "haute maladie" qui défie la raison et la volonté, Pasternak cherche aussi sa voie dans la prose.

En juin 1935, souffrant d'une grave dépression, il est enrôlé de force dans la délégation soviétique au congrès antifasciste de Paris. Vers 1936, il cesse progressivement toute activité publique et se retire dans la "datcha", il traduit des poèmes de Keats, de Shelley, de Verlaine (son poète français préféré), traduit *Hamlet* puis six autres tragédies de Shakespeare, de Goethe et de Schiller.

Auteur d'un roman, *Le docteur Jivago*, le roman fut refusé par les éditeurs soviétiques car il critiquait le communisme de l'U.R.S.S. Toutefois, il fut publié à l'Ouest en 1957 et acquit alors une renommée internationale.

L'attribution du prix Nobel en octobre 1958, qui lui apporte le soutien de l'opinion mondiale, en fera un paria dénoncé comme un traître devant l'opinion de son pays. Exclu de l'Union des écrivains soviétiques, et menacés d'exil, il devra refuser le prix pour mettre fin aux persécutions. Il mourut le 30 Mai 1960 près de Moscou.

(2) *Le docteur Jivago*, roman de Pasternak, achevé en 1956, publié en 1957, traite d'errance, d'isolement spirituel et d'amour, et offre une vue panoramique de la société russe et de la Révolution de 1917.

(3) Le récit autobiographique *sauf-conduit*, conçu en 1927 comme hommage à Rilke, devient une profession de foi et une apologie de la poésie face à l'idéologie communiste. Achevée au moment où apparaissent les premiers symptômes de la terreur, l'œuvre laisse deviner à travers l'image de Venise, le spectre de l'Etat policier, et se conclut par l'évocation du suicide de Maïakowski.

(4) T.Bekri, Op.cit ,p.153 .

L'allusion au mutisme de Pasternak a-t-elle pour objet la dénonciation du mutisme de Simon Guedj, l'ami de Khaled Ben Tobal, avocat à la cour et habitant le Quai aux Fleurs à Paris ?

Dans la séquence où le narrateur conte la rencontre des deux amis en Algérie, nous lisons : *«Et vite l'Algérie associa deux moineaux jolis. Ils ne furent pas des aigles, mais de simples rossignols, de braves rossignols de deuxième classe. Jusqu'au jour où l'un d'eux décida de se taire»* (1).

La Russie n'a-t-elle pas associé deux moineaux : Maiakowski et Pasternak ?

Le passage cité ci-dessus peut se lire comme une allusion à double sens selon l'interprétation du verbe "se taire" :

Le sens connoté du verbe "se taire" : mettre fin à sa vie et dans ce cas une allusion au suicide de Maiakowski. Le sens dénoté du verbe est celui du mutisme, prôner le silence et c'est le cas de Pasternak.

Le plus important dans ce renvoi, c'est que la narration s'en est imprégnée pour entraîner le double mutisme de Khaled Ben Tobal :

Le premier est situé au milieu de la narration, qualifié par Tahar Bekri de *«silence de la parole asservie par l'exil et la violence guerrière»* (2), ce silence est exposé par le narrateur du roman comme suit :

*«Khaled est sur l'autre rive. Il se sépare des autres. La solitude est son royaume et le silence peu à peu deviendra son empire.»* (3)

---

(1) M.Haddad, Op.cit., p.11.

(2) T.Bekri, Op.cit. , p.176.

(3) M.Haddad, Op.cit., p.37.

Le deuxième est situé vers la fin de l'histoire du roman quand le héros, déçu, décide de mettre fin à sa vie : «*Que voudra dire pour moi le mot indépendance dans mon grand sourire d'idiot cassé.* » (1)

## D - Aragon

Aragon (2) est présent dans toute l'œuvre de Malek Haddad (3), comme l'a si bien démontré Chérifa Chebbah dans son étude intitulée *Pour une évaluation de l'influence du roman français sur le roman Algérien de langue française*, elle écrit:« *La référence permanente à Aragon dépasse la simple citation. C'est la revendication d'une paternité intellectuelle.* » (4)

Cette omniprésence est justifié par l'appréciation mutuelle consolidée par une relation d'amitié, elle cite le témoignage du neveu et ami de l'écrivain Malek Haddad, qui nous informe que :

«*Sa première rencontre (parlant de Haddad) dans Les Lettres Françaises fut celle d'Aragon qui lui a appris le métier d'écrivain et lui fit "des remarques de grand-père". Avec son maître préféré, Haddad apprit une certaine technique de composition littéraire.*

---

(1) Ibid, p119.

(2) Louis Aragon, poète et romancier français, né le 3 octobre 1897 à Paris, décédé le 24 décembre 1982.

(3) Cf. Annexes p.1.

(4) Chebbah Cherifa, *Pour une évaluation de l'influence du roman français sur le roman algérien de langue française*, Mémoire de magister, Université Mentouri (Constantine), 1999, p.31.

*Il lui donna aussi de précieux enseignements sur l'observation du monde réel, sur la belle ordonnance architecturale d'une œuvre. Il le mit en garde contre toute cette malsaine exploitation du pessimisme. » (1)*

On retrouve dans le roman *Le Quai aux Fleurs ne répond plus*, Aragon représenté dans le personnage de l'éditeur Louis Laporte (\*), dont le portrait est ainsi donné au lecteur : «*On voyait immédiatement que Louis Laporte était un capitaine, un pilote. D'abord, ce silence dont il savait s'entourer dans son poste de commandement. » (2)*

Dans son analyse du roman, *Je t'offrirai une gazelle* (3), Chérifa Chebbah a démontré que Aragon se dissimulait derrière le personnage de François Lisieux et Haddad attribue de grandes qualités à cet homme.

Elle a noté aussi l'appellation "*petit*" attribué au héros principal du roman *Je t'offrirai une gazelle*, par l'éditeur, François Lisieux. Remarquons que le même mot est employé par Louis Laporte dans *Le Quai aux Fleurs ne répond plus*. Nous relevons vers la fin de l'entretien de Laporte avec Khaled, la phrase de l'éditeur qui clôture la discussion par : «*Bonne chance, mon petit Khaled. » (4)*, ce mot, comme l'a souligné Chérifa Chebbah, est «*un mot que Louis Aragon réservait aux personnes pour lesquelles il avait une affection particulière. » (5)*

A travers ce jeu, Malek Haddad tente de mélanger fiction et réalité.

---

(1) J.Ali Khodja cité par Chebbah Cherifa in Op.cit. , p.31.

(2) M.Haddad, Op.cit, p.89.

\* Signalons le prénom commun entre le personnage de l'éditeur "Louis Laporte" et celui de l'écrivain "Louis Aragon".

(3) Malek Haddad, *Je t'offrirai une gazelle*, Editions René Julliard, Coll. 10-18, Paris, 1959.

(4) M. Haddad, 1961, p. 91.

(5) Ch.Chebbah,Op.cit. , p.32.

## E - Desnos, Aragon et Jean Prévost

Abdellah est l'autre ami de Khaled Ben Tobal, introduit dans la narration dans le chapitre XX, à la page 77.

Abdellah est un responsable syndical qui luttait pour la liberté et habitait le même faubourg que Khaled. Il est présenté comme un *anti-Simon* (1) ; il refuse de bâtir son bonheur «*au milieu des tremblements de la terre, des tornades de l'histoire*» (2). Le narrateur ajoute à nos informations que Abdellah appartient «*aux rossignols (qui) chantent juste*» (3), qu'il était poète lui aussi. Abdellah «*nichait quelque part dans un camp de concentration.* » (4)

Pour présenter le personnage Abdellah, le narrateur choisit la date : décembre 1954 :

«*Khaled pensait à Simon, à tous ceux qui organisent, sinon leur bonheur, du moins leur satisfaction et leur confort au milieu des tremblements de la terre, des tornades de l'Histoire. Ils sont légion. Il revoit un responsable syndical. Son ami, son copain qui habitait le même faubourg que lui, Abdellah. Décembre 1954. Un décembre bourré de soleil.*» (5)

---

(1) T.Bekri, Op.cit. ,p.174.

(2) Ibid.

(3) M.Haddad,Op.cit.,p.76.

(4) Ibid.

(5) Ibid., p.75.

Ce fragment, nous rappelle une phrase similaire insérée par l'auteur du *Quai aux Fleurs ne répond plus* à la page 33 :

*«Si le règne de l'oiseleur irritait Aragon, il pleurerait autant pour les amants séparés que pour Desnos et Jean Prévost. »*

Pour pouvoir étudier cette similitude, nous devons accorder une importance à chaque référence citée dans le passage cité ci-dessus :

D'abord, le début de la phrase "sonne" comme un vers d'Aragon. Par les amants séparés, Malek Haddad semble faire allusion au roman d'Aragon *Aurélien* (1) qui conte l'échec d'une histoire d'amour. L'écriture du roman, entreprise pendant une période critique de l'histoire de la France entre 1941 et 1943. Pierre Daix, le plus proche collaborateur d'Aragon aux *Lettres françaises* (2), rapporte dans son ouvrage intitulé *Aragon* (3) ceci :

*« Il faut dire que la sortie en librairie d' "Aurélien" n'arrangea pas les choses. Après la publication par Seghers, le 30 décembre 1944, de "La Diane française", qui rassemblait les poèmes de lutte en leur adjoignant Il n'y a pas d'amour heureux, qui défrisa certains militants, ceux-ci attendaient des œuvres en prose racontant leurs combats et leurs souffrances. Aragon semble parler de tout autre chose, faire de la littérature bourgeoise. Aussi "Aurélien", publié au printemps 1945 [...] ne sera vendu cette année-là qu'à 1500 exemplaires, bien qu'il ait reçu un excellent accueil de la critique. »*

---

(1) Louis Aragon, *Aurélien*, Ed.Gallimard, Coll.Folio, Paris, 1966.

(2) *Lettres Françaises*, Revue culturelle communiste, crée en 1949.Aragon prend sa direction en 1953 jusqu'à 1972.

(3) Pierre Daix, *Aragon*, Flammarion, 1994, p. 419.

Chérifa Chebbah a fait remarquer l'écho de ce roman lors de son apparition en octobre 1944, elle commente : « *Ce fut un roman déconcertant pour les lecteurs d'Aragon qui était, en ce temps-là au sommet de sa popularité née précisément de la guerre et de la résistance.* » (4)

Chérifa Chebbah cite Aragon qui rappelle dans son livre *J'abats mon jeu* (1), les reproches faits par ses lecteurs ; « *Comment avez-vous pu écrire cela de 1941 à 1943? Dans pareil temps, n'y avait-il pas mieux à faire ?* »

Dans cette période de l'histoire de la France, Robert Desnos (2), l'ami d'Aragon, nichait dans un camp de concentration nazi de Terezin. En effet le 22 Février 1944, Desnos est arrêté par la Gestapo. Il est incarcéré à Compiègne puis à Buchenwald où il restera plus d'un an. Libéré, il s'éteint de misère, d'épuisement et du typhus en 1945(\*).

Quant à Jean Prévost (3) qui faisait partie tout comme Desnos, du Comité national des écrivains créé par Aragon et Elsa Triolet, il est tué les armes à la main dans une embuscade alors qu'il quittait le maquis du Vercors, le 1 Août 1944.

---

(1) Ch.Chebah, Op.cit. , p.40.

(2) Robert Desnos, poète français, né le 4 juillet 1900 à Paris et décédé le 8 juin 1945 au camp de concentration nazi.

(\*) Ce typhus n'est-il pas celui " des années 42" dont le narrateur évoque à la, p. 72 du roman ?

(3) Jean Prévost, écrivain, né le 13 juin 1909 à Saint-Pierre-Lès-Nemours et mort le 1 août 1944 à Sassenage ,tué dans une embuscade alors qu'il quittait le maquis du Vercors.

Nous ne manquerons pas de rapprocher la position de Simon à une période critique de l'Algérie en guerre, à celle d'Aragon. En effet, le narrateur du *Quai aux Fleurs* ne répond plus nous informe que «...pendant presque dix ans, maître Simon Guedj, quand il n'était pas encore maître Simon Guedj, avocat à la cour, avait chanté son pays, ses malheurs et son espoir. Car des jeunes d'Algérie avaient récité ses poèmes.» (1). Aujourd'hui les choses ont changé et «...le *Quai aux Fleurs* faisait très sérieux. Maître Simon Guedj, avocat à la cour, y avait un très bel appartement. Et pourtant, maître Simon Guedj, avocat à la cour, disait sa réussite sur une plaque de cuivre que la femme de ménage faisait reluire chaque matin. Et pourtant, maître Simon Guedj, avocat à la cour, venait de changer de voiture et d'acheter une villa à Saint-Lunaire, dans sa Bretagne qui n'était pas natale, pour passer ses vacances. Et pourtant maître Simon Guedj, avocat à la cour, était marié à une jolie Monique aux yeux pervenche, dont la famille avait compté un amiral et deux procureurs.» (2)

Le second renvoi se fait par l'allusion aux *amants séparés*, l'histoire du roman d'Aragon *Aurélien* que nous aurons l'occasion d'étudier dans les pages qui suivent. L'association de ces deux productions d'Aragon n'est pas anodine, Malek Haddad fait de l'intertextualité «un instrument nécessaire à l'approche critique en instaurant une relation textuelle entre le jugement idéologique et son objet » (3).

---

(1) M.Haddad, Op.cit. , p.17.

(2)Ibid. , p.17.

(3) M. Egeldeinger, Op.cit. , p.19.



L'auteur du *Quai aux Fleurs ne répond plus* ne se contente pas de dessiner un lien entre le personnage de Simon et le poète Aragon, mais aussi semble porter "*un jugement moral*" sur l'écriture d'Aragon à une période où la France était à genoux. Ce jugement repose sur le recours à l'allusion à certains passages déterminés de l'œuvre d'Aragon afin de légitimer son point de vue.

Haddad s'approprié cette situation et écrit l'histoire de Simon Guedj en empruntant des éléments de la vie réelle d'Aragon.

Il convient de signaler que Desnos, le poète français est décédé en Tchécoslovaquie, en exil. Khaled Ben Tobal met fin à sa vie en exil aussi : il se jette du train l'emmenant à Aix en Provence !

L'écriture n'est pas pour Haddad un acte totalement gratuit : le texte appelle un lecteur, il ne se suffit pas à lui-même. Le recours systématique à l'intertextualité au sens le plus large : auteurs, livres, lectures, personnages, situations romanesques, citations, imitations, parodies, est, plus qu'une simple particularité parmi d'autres du corpus de notre étude, une véritable stratégie d'écriture, un jeu constant avec la littérature.

### III- POETIQUE DE L'INTERTEXTE, INTERTEXTE POETIQUE

La structure du roman *Le Quai aux Fleurs ne répond plus*, tend à créer chez le lecteur cette sensation que «*La poésie l'entoure partout, l'enveloppe de partout*» (1) . C'est la raison pour laquelle la majorité des références de l'auteur sont poétiques. Comment procède Malek Haddad ? Est-ce l'idée d'un genre « total » qui germe, alliant la forme romanesque tant décriée mais toujours aussi exploitée à une forme poétique qui tendrait à rythmer, à musicaliser la prose ?

Tout comme le héros de son roman qui «*transformait en poésie tout ce qui lui passait par les yeux.*» (2) et convaincu qu'en temps de guerre : «*Il faudra rencontrer les hommes, tout remettre en question, tout revoir, tout choisir. Il faudra leur offrir un poète, leur parler, se faire admettre, se faire accepter, s'imposer*» (3), Malek Haddad offre un poète à son lecteur : Khaled Ben Tobal.

D'abord Haddad truffe son texte d'allusions et de références à des poètes réels, qui l'ont précédé et contemporains, s'en rapporte pour construire le personnel de son roman, citons : Maiakowski, Pasternak, Péguy, Verlaine, Aragon, Desnos, Prévost (4). L'auteur fait de Khaled Ben Tobal un solidaire des poètes, il partage avec eux l'amour de la poésie et le militantisme en période de guerre.

L'inscription du roman de Haddad dans le genre roman poétique relève d'un phénomène de transition entre le roman et le poème (5) que nous suggérons d'étudier dans cette partie.

---

(1) M.Haddad, Op.cit. , p.85.

(2) Ibid.

(3) Ibid., p.35

(4) Cf. personnage intertextuel,p.

(5) Cf. Tadié, Jean-Yves, *Le Récit Poétique*, P.U.F., Paris, 1978, Gallimard, Paris, 1994.

Il s'agira donc pour nous, de démontrer à travers une analyse des pratiques intertextuelles, à savoir la référence et l'allusion les relations qu'entretisse le roman de Haddad avec d'autres textes, pour pouvoir ensuite juger de la part de ces pratiques dans l'inscription du roman en question dans le genre roman poétique.

### **A - « *Richard II Quarante* » dans *Le Quai aux Fleurs ne répond plus***

Le recours à l'intertexte chez Malek Haddad tend à adopter une stratégie d'écriture indirecte. Cette dernière requiert la participation du lecteur afin de repérer la présence de l'intertexte et de s'interroger sur ses enjeux.

Certains passages du *Quai aux Fleurs ne répond plus* comportent les traces d'une véritable réécriture du poème d'Aragon. Le renvoi, s'effectue de manière plus ou moins visible par allusion au poème intitulé «*Richard II Quarante*». Il s'agit d'un poème de résistance que nous retrouvons dans Le recueil *Crève Cœur*, édition 1941. L'intertexte est facile à isoler du passage qui le monte, car le renvoi est signalé de manière explicite à la page 33 du roman, par le biais de la référence au poète, juste après l'incorporation de l'un des fragments du poème en question. La référence à ce niveau constitue un indice probant d'une pratique intertextuelle :

«*Si le règne de l'oiseleur irritait Aragon, il pleura autant pour les amants séparés que pour Desnos ou Jean Prévost.*»

C'est au vers 24 du poème d'Aragon que ce passage nous renvoie, ce qui nous amène à penser que «*Richard II Quarante*» constitue l'intertexte du *Quai aux Fleurs ne répond plus* :

Fuyez les bois et les fontaines  
Taisez-vous oiseaux querelleurs  
Vos chants sont mis en quarantaine  
**C'est le règne de l'oiseleur**  
Je reste roi de mes douleurs

Pour pouvoir identifier tous les emprunts à ce poème, nous sommes amenés à le citer dans son intégralité :

- 1 Ma patrie est comme une barque
- 2 Qu'abandonnèrent ses haleurs
- 3 Et je ressemble à ce monarque
- 4 Plus malheureux que le malheur
- 5 Qui restait roi de ses douleurs
  
- 6 Vivre n'est plus qu'un stratagème
- 7 Le vent sait mal sécher les pleurs
- 8 Il faut haïr tout ce que j'aime
- 9 Ce que je n'ai plus donnez-leur
- 10 Je reste roi de mes douleurs
  
- 11 Le cœur peut s'arrêter de battre
- 12 Le sang peut couler sans chaleur
- 13 Deux et deux ne font plus quatre
- 14 Au Pigeon-Vole des voleurs
- 15 Je reste roi de mes douleurs
  
- 16 Que le soleil meure ou renaisse
- 17 Le ciel a perdu ses couleurs
- 18 Tendre Paris de ma jeunesse
- 19 Adieu printemps du Quai -aux -Fleurs
- 20 Je reste roi de mes douleurs
  
- 21 Fuyez les bois et les fontaines
- 22 Taisez-vous oiseaux querelleurs
- 23 Vos chants sont mis en quarantaine
- 24 C'est le règne de l'oiseleur
- 25 Je reste roi de mes douleurs
  
- 26 Il est un temps pour la souffrance
- 27 Quand Jeanne vint à Vaucouleurs
- 28 Ah coupez en morceaux la France
- 29 Le jour avait cette pâleur
- 30 Je reste roi de mes douleurs

Le titre du roman à lui seul est programmatique de la démarche intertextuelle du romancier. En réalité le titre du roman *Le Quai aux Fleurs ne répond plus*, est l'autre indice pertinent qui oriente le lecteur vers ce poème. *Le Quai aux Fleurs ne répond plus* nous renvoie au vers 19 du poème cité en dessus :

Que le soleil meure ou renaisse  
Le ciel perd ses couleurs  
Tendre Paris de ma jeunesse  
**Adieu printemps du Quai-aux Fleurs**  
Je reste roi de mes douleurs

La comparaison du titre et du vers illustre le processus d'appropriation des fragments de vers d'Aragon par Haddad :

Le **Quai aux Fleurs** ne répond plus (le titre du roman)

Adieu printemps du **Quai aux Fleurs** (le vers 19 du poème)

Le complément de l'interjection «printemps du Quai aux Fleurs» qui occupe la dernière position dans le vers d'Aragon, est composé d'un nom «printemps» et d'un complément du nom «du Quai aux Fleurs». Malek Haddad préserve ce dernier, lui élude la préposition "du" et le place en première position dans le titre de son roman.

Le vers d'Aragon (texte de départ), constitué d'une interjection «Adieu» et d'un complément de l'interjection «printemps du Quais aux Fleurs» devient une phrase prédicative à la forme négative dans le roman de Haddad (texte d'arrivée) :

*Le Quai aux Fleurs ne répond plus*

Une autre trace indélébile qui apparaît comme un clin d'œil complice adressé au lecteur est le fragment inséré à la page 33 du roman : "*Si le règne de l'oiseleur irritait Aragon*" n'est en réalité qu'un renvoi au vers 24 du poème cité :

Fuyez les bois et les fontaines  
Taisez-vous oiseaux querelleurs  
Vos chants sont mis en quarantaine  
**C'est le règne de l'oiseleur**  
Je reste roi de mes douleurs

Comparons le vers avec le début du fragment incorporé dans le roman :

**Si le règne de l'oiseleur** (le fragment inséré)

**C'est le règne de l'oiseleur** (le vers 24 du poème)

Par un jeu de substitution grammaticale le vers «*C'est le règne de l'oiseleur*» devient «*si le règne de l'oiseleur*», le présentatif "**c'est**" dans le texte d'origine (poème d'Aragon) est remplacé par la condition "**si**" dans le texte d'arrivée (le roman de Haddad).

Nous nous attachons à considérer l'excellent usage que Malek Haddad fait des vers 18-19 du poème :

Tendre **Paris** de ma jeunesse

Adieu printemps du **Quai-aux Fleurs**

L'écrivain juxtapose le nom du premier vers " **Paris**" et le complément du nom "**printemps**" du deuxième vers qui est "**Quai aux-Fleurs**" pour former l'adresse de Simon Guedj , l'ami d'enfance du personnage principal du roman , Simon est installé en France, il habite: le Quai aux Fleurs à Paris (1).

---

(1) M.Haddad, Op.cit. , p.17.

Malek Haddad, ne brouille pas les pistes, il garde la même graphie des mots d'Aragon, "Quai et Fleurs" commencent tous les deux par une lettre majuscule (1) dans le poème et dans le roman.

Un autre critère incontournable qui met en exergue le mouvement intertextuelle est le renvoi au vers 13 du poème d'Aragon :

Le cœur peut s'arrêter de battre  
Le sang peut couler sans chaleur  
**Deux et deux ne font plus quatre**  
Au Pigeon-Vole des voleurs  
Je reste roi de mes douleurs

Haddad écrit à la page 29 à propos de Khaled Ben Tobal :

*«Il était Algérien parce que **deux et deux font quatre** et que rien ne prouve d'ailleurs la véracité de cette opération.»* (2)

Interrogeons-nous sur la véritable motivation de ces renvois au poème d'Aragon, Analysons de plus près la part du *non dit*, car nous pensons avec Pierre Macherey qu'*«il convient d'interroger l'œuvre sur ce qu'elle est faite pour ne pas le dire, pour qu'arrive ce silence. Que l'œuvre recèle un ordre, ce sera alors l'inessentiel : c'est son désordre (son désarroi) déterminé, qui est significatif.»* (3)

Pour pouvoir trouver une explication claire, il faut recourir à l'intertexte et essayer de comprendre les conditions d'écriture du poème *«Richard II Quarante»* :

Le poème fut écrit, comme l'a précisé Pierre Daix dans son ouvrage *Aragon*, en «réponse à l'attaque contre les écrivains français ». (4) Pierre Daix rapporte :

---

(1) consulter par exemple les pages : 16, 17,19, 47, 71,101 du *Quai aux fleurs ne répond plus*.

(2) Ibid. p.29.

(3) Pierre Macherey, 1974, p.180 cité par Christiane Achour, *Abécédaires en devenir .Idéologie coloniale et langue française en Algérie*, Alger, Entreprise algérienne de presse, 1985, p.215.

(4) Pierre Daix, Op.cit. , p380-381.

«Le 18 octobre 1940, un journal de zone occupée dénonce : "Une équipe de malfaiteurs a fonctionné dans la littérature française de 1909 à 1939 sous les ordres d'un chef bandit, Gallimard...Gide-Corydon; Breton le vendeur d'ectoplasme; Aragon, archevêque de Ce soir ; Eluard, le fruit pourri [...] et tous les autres monomanes, toxicomanes et gibiers de clinique. [...]Marchand de Fargue ! Marchand de Freud ! Marchand de juif ! Marchand de Gide!...Assassin de l'esprit, Gallimard...la jeunesse française vous vomit» (1)

Citer ce passage nous permet de faire le rapprochement avec la nouvelle de la troisième page du journal que Khaled a lu dans le train qui l'emmenait à Aix-en-Provence, dans laquelle il est traité de pseudo-écrivain.

Cette nouvelle est insérée à la page 116 du *Quai aux Fleurs ne répond plus*, quelques pages avant la fin du roman. L'intitulée de la nouvelle est :

### « "Recrudescence du terrorisme en Algérie

...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 Khaled Ben Tobal, à qui seule une carence des autorités permet encore de s'exprimer..." »

---

(1) Article «*La résistance et ses poètes*» est cité par P.Daix, in *Aragon*, Op.Cit. , p75.



Notons que Malek Haddad, en plus de la nouvelle qui semble dénoncer la situation des écrivains algériens de l'époque, introduit à la page 36 -37 une interview entre Khaled et un journaliste suisse, le contenu de la discussion portait justement sur la situation des écrivains algériens de la période coloniale. Les questions posées par le journaliste sont d'une très grande importance :

«- D'après vous, quelle place aura la langue française dans l'Algérie de demain ?

- Existe-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" ? »

Une lecture superficielle du roman laisse penser que Khaled, conscient que les «écoliers se rencontraient .Pour étudier Bergson et Descartes. Pour ignorer le Chikh Benbadis et les poètes algériens qui n'ont pas de nom et qui n'ont pas de langue» (1), prône le silence, et les questions du journaliste suisse restent sans réponses, mais une lecture au second degré va tout autrement. En renvoyant ses lecteurs, par une pratique ingénieuse de l'intertexte, au poème d'Aragon, Haddad justifie la situation de Khaled, similaire à celle d'Aragon à un moment de l'Histoire de la France. Khaled, taxé de pseudo-écrivain, adopte *une* forme de réponse à la presse française et mondiale :

**Taisez-vous oiseaux querelleurs  
Vos chants sont mis en quarantaine.**

---

(1) M.Haddad,Op.cit. , p.10.

## **B - «Un coup d'audace» dans *Le Quai aux Fleurs ne répond plus***

Comme il a été indiqué, la pratique de l'allusion et de la référence chez Malek Haddad montre un véritable travail de réécriture qui consiste en la mise en narration de vers, ce qui entraîne le passage à une autre syntaxe.

Charles Péguy (1) compte parmi les poètes qui ont contribué au tissage de la toile intertextuelle du roman de notre étude.

Cité à la page 47 avec Verlaine, Desnos et Mme Curie, le poète compte parmi les éléments de la description de Paris, présenté au lecteur comme suit :

*«C'est pourtant un Paris qui valait une messe, un village pour accordéon, un pavé pour un vers, une adorable silhouette, un Verlaine quelque part, et Mme Curie, Péguy plus grand qu'une cathédrale, Desnos et la rue de la Seine, de Villon à Georges Arnaud, de Roland à Léo Ferré, c'est pourtant un Paris qui valait une messe...»*

Le rapprochement avec Péguy se fait de plus en plus identifier, ainsi lors de la rencontre de Khaled avec Simon dans son appartement au Quai aux fleurs, Khaled fait la connaissance de Monique, la femme de Simon, et de sa petite fille de quatre ans : Nicole. C'est à ce moment de la narration que le lecteur apprend que Khaled a trois enfants : deux garçons et une fille :

*«Eh bien ! moi, j'en ai trois. Deux garçons et une fille...*

- *Tu vas vite.*
- *Non, je suis pressé.»* (2)

---

(1) Charles Péguy, poète et essayiste français (1873-1914).

(2) M.Haddad, Op.cit. , p.15

La phrase "*Et bien ! Moi, j'en ai trois. Deux garçons et une fille*", nous renvoie au premier vers du poème de Charles Péguy intitulé «*Un coup d'audace*» (1).

*Il pense à ses trois enfants, qui en ce moment ci même jouent au coin du feu.*

Dans ce poème de Péguy, l'enfance et l'amour paternel occupent une place très large. Dans un abandon mystique à Dieu, le père confie à la Vierge le douloureux fardeau de ses enfants malades.

Il est intéressant de faire constater que lors de l'édition de ce poème, Péguy avait réellement deux garçons et une fille ! (2).

A la page 30 du roman *Le Quai aux Fleurs ne répond plus*, le narrateur nous rapporte le contenu de la lettre d'Ourida, la femme de Khaled :

*"Khaled Ben Tobal relit pour la deuxième fois la lettre de sa femme. Ourida raconte qu'elle a mal, que les gosses ont mal."* (3)

Cette phrase apparaît comme un autre renvoi mais cette fois-ci à la strophe n° 30 du poème de Péguy, «*Un coup d'audace*» :

*Et sa femme qui avait tellement peur.  
Si affreusement.  
Qu'elle avait le regard fixe en dedans et le front barré et qu'elle ne disait plus un mot.  
Comme une bête qui a mal.* (4)

Le narrateur du roman *Le Quai aux Fleurs ne répond plus*, complice du lecteur, l'oriente, à la page 31, nous retrouvons ceci :

---

(1) Charles Péguy, «Un coup d'audace» in *Le Porche du mystère de la deuxième vertu* (1911).

(2) Cf note de bas de page collection *Textes et Littératures XXè siècle* LAGARDE & Michard p.150.

(3) M.Haddad,Op.cit. , p.31.

(4) Cf. Annexes.

«*Ourida, c'était la femme, c'était sa femme. Elle respectait la chanson. Elle avait les audaces de la patience*». L'emploi du mot "**audaces**" par l'auteur permet au lecteur d'établir l'*entrelacs* avec l'intitulé du poème " *Un coup d'audace*" de Péguy.

Dans ce poème, le père confie ses trois enfants à la Vierge ; quant à Khaled Ben Tobal, il les confie à sa femme Ourida.

La dynamique textuelle dans *Le Quai aux Fleurs ne répond plus* démontre que l'écriture de Haddad établit un échange permanent, à partir de textes antérieurs repris, détruits, ou niés.

Le roman poétique tel qu'il a été défini précédemment, emprunte au poème ses moyens d'action et ses effets. La poésie se manifeste principalement par des figures de répétition qui rythme le langage et « boucle » une structure elle-même souvent cyclique.

Dans son roman, Haddad, de par l'emploi itératif de la phrase " *le Quai aux fleurs ne répond plus*" celle-ci présente à tous les niveaux du texte, il s'oppose en effet à la linéarité du texte du roman et tend à poétiser sa structure .

Le caractère cyclique de la phrase sans cesse répétée sert de refrain. Relevons quelques exemples :

*"Le Quai aux Fleurs baignait dans la sérénité"* (1)

*"Le Quai aux Fleurs faisait très sérieux."* (2)

*"Le Quai aux Fleurs promène ses péniches."* (3)

*"Le Quai aux Fleurs ne répondait plus."* (4)

---

(1) M.Haddad, Op.cit, p.16.

(2) Ibid., p.17.

(3) Ibid., p.47.

(4) Ibid., p.101.

Cette redondance permet au lecteur de saisir consciemment ou non, la structure globale du roman et de rapprocher cette dernière à celle du poème.

Le titre du roman est, nous l'avons vu précédemment construit à partir d'un vers emprunté au poème d'Aragon intitulé «*Richard II Quarante*».

Les personnages autour desquels tourne l'intrigue aiment la poésie : Khaled, Simon, Abdellah.

Aussi, parmi les critères qui soulignent la volonté de Haddad d'unir et de réunir plusieurs éléments, de faire fusionner les diverses manifestations de l'art en abolissant leurs frontières et qui nous semblent pouvoir rendre compte d'un caractère poétique, figurent les tropes dont l'abondance, en certains, endroits ne manque pas de provoquer un indéniable effet poétique, soulignant les tropes thématiques. Il existe des thèmes et des motifs récurrents dans la poésie et qui apparaissent lors de la narration. Nous avons recensé, à titre d'exemple, dans le cas de notre corpus : le clair de lune, le rossignol...etc.

## C - «Mandoline» dans *Le Quai aux Fleurs ne répond plus*

Verlaine (1) est omniprésent dans tout le roman de Malek Haddad. Il cite son nom, des allusions à sa vie, à savoir l'errance, «*un Verlaine quelque part*», son alcoolisme, «*Verlaine peut boire son absinthe*».

En France, Verlaine est le modèle de Khaled, l'homme qui erre. Khaled adhère à son univers et lui emprunte quelques métaphores afin de dévoiler un état d'âme :

Khaled Ben Tobal, héros du roman, vit en exil. Une *lumière imposée*, la solitude et l'errance sont son destin.

Le lecteur lisant le début du chapitre XVI du roman *Le Quai aux Fleurs ne répond plus* assiste à la scène suivante :

«- *Je ne prends que de l'eau, me disait Maïakovski.*

- *Moi du vin rouge, je m'appelle Verlaine.*

- *Je vous appelle Paul Verveine ! Et marjolaine, ça vous va ?*

- *Je préfère l'absinthe.*

- *Mais dis-moi quelque chose !*

- *Mon cœur est un Arabe énigmatique et tendre.*

*Tu parles ! Qu'on serve aux mandolines les vignes de chez nous !*

- *Et toi, Yacine, que veux-tu ?*

*Il répond : Je veux du temps!..».*

---

(1) Paul Verlaine, poète français (1844-1896).

Ce qui attire en premier lieu l'attention du lecteur, c'est ce mélange de réalité et de fiction qui affecte l'esprit et donne une sensation de vertige : Khaled est un personnage fictif du roman alors que Maiakowski, Verlaine sont des personnes réelles.

L'auteur de *L'introduction à l'intertextualité*, citant Michael Riffaterre, précise la trace de l'intertexte qui « ne se manifeste pas seulement par une hétérogénéité, mais par une «agrammaticalité» (...) sentie comme la déformation d'une norme ou une incompatibilité par rapport au contexte».(1)

L'intertextualité est immédiate chez Haddad par le recours à l'allusion dissimulée et incorporée à la texture du récit.

La référence textuelle "mandolines" (même si celui-ci est au pluriel), renvoie le lecteur à l'écho des fêtes galantes de Paul Verlaine tant décrites dans sa poésie, une allusion au quatrième poème des *Fêtes galantes* : *Mandoline* (2) où sont invités Tirsis, Aminte, Clitandre, Damis...

Les acteurs de cette comédie galante sont au nombre de quatre, semblables à ceux de la scène du roman : Maïakovski, Verlaine, Khaled et Yacine (3) et tiennent dans cette fête de *l'allégresse* une conversation dont les propos sont «fades».

D'un côté il y a le souci chez Malek Haddad d'incorporer dans une structure narrative avec des personnes que Khaled affectionne une échappatoire. Il tente de créer un monde harmonieux et une fugitive joie.

---

(1) N.Piègay-Gros, Op.cit. ,p.95 .

(2) Paul Verlaine, «Mandoline» in *Fêtes galantes*, Recueil de 22 poèmes tous titrés et non numérotés, publié chez Lemerre en 1869 : Ce poème paraît pour la première fois dans la Gazette Rimée du 20 février 1867, en même temps que "*Clair de lune*", "*Mandoline*" s'appelle "*Trumeau*", dont le titre primitif semble être "*Sérénades*".

(3) Il nous semble que Haddad fait allusion à Kateb Yacine.

D'un autre côté, Haddad prétend à créer des effets de réel qui font presque croire aux personnages fictifs mais aussi "déréalise" les grands poètes qui deviennent des personnages du *Quai aux Fleurs ne répond plus*.

### **D - « Clair de lune » prétexte à un paysage intérieur**

Tahar Bekri a considéré, dans son analyse des romans de Haddad, la prolifération de la métaphore dans son écriture romanesque, et lui attribue plusieurs rôles à savoir celles de « rendre les éléments naturels décrits humanisés, la participation dans l'enrichissement sémique de l'univers du héros, les métaphores libèrent le texte de sa rigueur narrative par leur effet poétique » (1)

D'une toute autre portée est le rôle de la métaphore étudiée dans un cadre intertextuel. Les métaphores de Haddad attachent l'attention lectoriale et sont facilement repérables, acquièrent le rôle d'introducteurs dans ce système de moteurs d'ouverture du texte vers d'autres niveaux de signification.

Nous avons souligné précédemment la variété des formes intertextuelles chez Haddad : quand il s'agit de métaphore, le narrateur, l'emprunte, se l'approprie, mais aussi fait référence à son "propriétaire".

Ce sont surtout des renvois d'une fréquence particulière à des poèmes verlainiens. Ces renvois sont signalés sous forme de métaphores correspondant à des « collages » qui acquièrent une fonction incontournable dans le rouage intertextuel sur lequel, elles se "greffent".

---

(1) « Métaphore et écriture poétique » in Tahar Bekri, Op.cit. , p. 24.



Le thème de la lune choisi par Malek Haddad n'a rien de novateur, nombre de poète l'ont chantée.

L'itération du paysage lunaire dans le roman de Malek Haddad ne passe pas inaperçu. Pour décrire son exil, l'auteur ne fait preuve d'aucune volonté descriptive, il se limite à l'emploi de la métaphore, genre de synecdoque : clair de lune myope, glauque...etc.

A la page 12 du roman, nous lisons ceci : «*Le lendemain même de son arrivée à Paris, Khaled savait qu'un roman commençait dont l'exil serait plus l'auteur que le cadre [...] Khaled a choisi. Une fois pour toutes. Mais il sait nuancer. Le clair de lune est myope, glauque.*» Haddad ne trouve pas mieux que l'emploi de la métaphore "clair de lune myope" pour propulser le paysage intérieur de Khaled Ben Tobal.

Ce paysage se trouve complètement imprégné de tristesse et de mélancolie.

Pour décrire Paris, Haddad a besoin d'yeux parisiens pour le faire à sa place. Qui mieux que Verlaine est capable de le faire ? Verlaine est évoqué à ce moment de la narration du roman comme symbole d'errance et de bohème.

L'emploi de la métaphore "clair de lune" est, pour un lecteur érudit, un emprunt d'un artifice verlainien tant chanté ! Cet artifice dissimule une pratique intertextuelle : Haddad renvoie son lecteur au poème «*Clair de Lune*» (1) du recueil *Fêtes galantes* de Paul Verlaine qui semble représenter un hymne à la fête alors qu'il est en réalité un chant destiné à la mélancolie.

---

(1) Cf. Annexes

Dans *Le Quai aux Fleurs ne répond plus*, la mélancolie sous-jacente à la situation d'exil imposé de Khaled est suggérée par la phrase «*L'exil est une mauvaise habitude à prendre [...] L'exil, c'est la guerre. Paris, la valse mauve, s'ennuie [...] où sont les audacieux dont les audaces permettront les clairs de lune et les clairs d'amour ?* » (1)

La volonté artificielle du narrateur de décrire Paris, «*un Paris qui valait une messe, un village pour accordéon, un pavé pour un vers, une adorable silhouette, un Verlaine quelque part*» (2), laisse paraître la tristesse intérieure fondamentale de l'âme du héros du roman en exil, une âme qui sert de paysage. Tout comme Verlaine dans “*Clair de lune*”, qui voulant célébrer sa fiancée, lui faire un compliment galant, Y oublie vite l'âme de sa fiancée et rend plutôt, à travers l'évocation d'une scène censée être joyeuse, sous la clarté lunaire, la mélancolie profonde de sa propre âme.

Pour rapprocher le lecteur de l'état d'âme de son héros principal, Malek Haddad use de métaphores intertextuelles qui interpellent à leur tour des poèmes verlainiens.

Nous avons pu voir à travers le réseau de références et d'allusions que met en place l'écrivain, la tentative de l'inscription de son écriture dans le registre poétique. Nous avons pu constater aussi comment *Le Quai aux Fleurs ne répond plus* met en question le genre romanesque tout en parvenant à assimiler des fragments poétiques.

C'est en effet par un rapprochement des veines poétique et narrative mélangeant ces deux champs de la littérature, que l'écriture de Haddad est parvenue à s'ériger au rang du genre du roman poétique.

---

(1) M.Haddad, Op.cit. , p .18.

(2) Ibid., p. 47.

Un genre qui constitue une sorte de « modèle » auquel on peut rattacher plusieurs œuvres qui semblent cultiver entre elles des rapports de ressemblance pour ensuite établir un *dialogue*.

#### IV- DE L'INTERTEXTUALITE VERS L'HYPertextUALITE

Au cours de la lecture du roman, le lecteur constatera progressivement la réminiscence graduelle des éléments de l'extrait cité dans la totalité de l'œuvre. Il sera enclin à comparer les situations des personnages romanesques avec celles suggérées dans le passage placé au début du récit lui-même et surtout à porter son attention sur le processus par lequel la masse de ces renvois traverse l'œuvre en laissant au récit le soin d'amener graduellement, à la lumière de la conscience, le contenu refoulé.

##### **A - Prolepse narrative ou hypotexte ?**

C'est en tournant la dernière page du roman qui s'achève sur le suicide du héros que le lecteur se rend compte du rôle des références et allusions citées à la page 33 .

La combinaison de ces références et allusions textuelles pour un lecteur érudit semble constituer, sur le plan narratologique, ce que Gérard Genette appelle *prolepse narrative*, et définit comme «*toute manœuvre consistant à raconter ou évoquer d'avance un évènement ultérieur*» (1), or ces références d'apparence tout à fait autonomes, constituent de savants brouillages qui ne prétendent nullement dévoiler par anticipation la totalité du contenu fictionnel.

Un lecteur perspicace comprendra qu'il s'agit bien d'une vision préliminaire que le récit tout entier aura pour charge d'expliquer, de justifier, de commenter.

---

(1) Françoise Rullier-THeuret, *Approche du roman*, Paris, Hachette Livre, 2001, p.53.

Les fragments interpolés, à savoir, le suicide de Maiakowski, la solitude de Pasternak, les références aux œuvres d'Aragon (poème intitulé Richard II Quarante, roman Aurélien), Aragon, Desnos, Jean Prévost, loin d'être émoussée, la curiosité du lecteur se trouve plutôt attisée par ces étranges renvois et par leurs tensions dramatiques (suicide, solitude, pleurs) qu'elles suggèrent.

Une lecture du roman au second degré nous permettra d'aborder la question de la dérivation entre les textes -ce que, depuis Gérard Genette, on appelle l'hypertextualité - , autrement dit comment à partir d'un texte source, qu'on nommera A (l'hypo-texte), est composé un texte B (l'hypertexte), qui en est dérivé.

L'hypertextualité est ainsi définie par Genette : *«J'entends par là toute relation unissant un texte B (que j'appellerai hypertexte) à un texte antérieur A (que j'appellerai, bien sur, hypotexte) sur lequel il se greffe d'une manière qui n'est pas celle du commentaire [...] Pour le prendre autrement, posons une notion générale de texte au second degré [...] Cette dérivation peut être de l'ordre descriptif et intellectuel, ou un métatexte [...] "parle" d'un texte [...] Elle peut être d'un autre ordre, tel B ne parle nullement de A, mais ne pourrait cependant exister tel quel sans A dont il résulte au terme d'une opération, que je qualifierai [...] de transformation, et qu'en conséquence il évoque plus ou moins manifestement, sans nécessairement parler de lui et le citer [...].*

*J'appelle donc hypertexte tout texte dérivé d'un texte antérieur par transformation simple [...] ou par transformation indirecte : nous dirons imitation.»* (1). Genette a ouvert un champ considérable de recherches à poursuivre et à discuter

Il s'agit, à ce niveau de la recherche, d'essayer de montrer que le passage cité à la page 33 semble constituer l'hypotexte de l'histoire du roman, *Le Quai aux Fleurs ne répond plus*, l'hypertexte et d'analyser, le travail d'assimilation, afin de mieux comprendre l'œuvre en question.

C'est en fonction de la relation spécifique entre l'hypertexte et son hypotexte que la signification doit être envisagée, et non en fonction de l'hypertexte seul.

Dans l'hypertextualité, Genette distingue deux pratiques : la relation de dérivation est, selon lui, soit d'imitation, soit de transformation. «*Cette relation plus ou moins manifeste n'emprunte pas les voies de reprise littérale. Elle touche "l'œuvre considérée dans sa structure d'ensemble"*» (2).

Malgré sa brièveté, l'extrait de la page 33 semble acquérir un rôle stratégique dans la genèse du roman de Malek Haddad.

Le caractère énigmatique des références et des allusions intertextuelles a contribué à rendre la réflexivité de ce passage, subtile et riche de conséquences.

Situé au début du récit (page 33), opérant à l'arrière plan, ce passage semble être à l'origine, comme si l'acte de narration avait été déclenché par cette vision :

---

(1) G. Genette, Op.cit. , p.11-14.

(2) M.L.Bardèche, Op.cit. , p.17.

La combinaison des références à certaines personnes de la vie réelle de l'univers de l'auteur et l'allusion à des événements historiques, ont permis à Malek Haddad la construction de la trame narrative de son roman, faisant de la scène réelle l'arrière plan de la scène fictive qui détermine sa réception. La scène réelle semble solliciter la scène romanesque à valeur d'illustration. La lecture exige un lecteur interprète pour atteindre un certain niveau de signification.

Les scènes fictives, dans tous les cas, se voient privées de leur autonomie par rapport aux scènes réelles. Les exemples sont emblématiques de ce phénomène dans *Le Quai aux Fleurs ne répond plus* : La mise en relation des deux scènes : le suicide de Maiakowski et de Khaled Ben Tobal se fait imitation du réel.

L'histoire de Khaled Ben Tobal, n'est-elle pas un exemple de transformation ? Cette combinaison de fragments que le lecteur découvrira à la page 33 n'a-t-elle pas débouché sur une autre histoire amplificatrice mais aussi englobante, réécrite à la manière de Malek Haddad ?

Selon la perspective genettienne, pour transformer un texte, en revanche, il suffit de le réduire, de l'augmenter, ou de procéder à des déplacements. La parodie, le travestissement et la transposition sont des opérations de transformation. Une opération de transformation est directe et avouée, et doit autoriser la reconnaissance par le lecteur, du texte transformé. L'auteur peut reprendre, sans le dire, des termes, expressions, images, empruntés de la vie réelle dont il fait le matériau de son commentaire.

Dans le cas du *Quai aux Fleurs ne répond plus*, la réécriture se présente comme une amplification et comme une interprétation de quelques positions de poètes en périodes de guerres qui adoptent, pour ce faire, une forme littéraire.

Nous retrouvons chez Malek Haddad, une mosaïque d'éléments réels, reformulés tels quels ou à peine modifiés, et intégrés comme matériaux dans le récit. En utilisant la forme romanesque, l'auteur ne se contente toutefois pas d'amplifier, de combler les lacunes ou d'exploiter les silences des éléments combinés : il les transforme en un sens particulièrement subversif.

Il suffit de comparer l'extrait cité plus haut avec le texte du *Quai aux Fleurs ne répond plus*, pour déduire qu'il constitue le récit fondateur de l'histoire du roman. Haddad par le biais de la référence intertextuelle, dresse une voie pour orienter son lecteur.

Autrement dit, Haddad reprend ces événements pour dénoncer un malaise, montrer, au-delà du sens apparent, la souffrance de l'écrivain algérien pendant la guerre de libération.

Khaled, considéré comme pseudo écrivain par la presse française, apprend dans le train qui l'emmène à Aix-en-Provence l'annonce, sur le journal, de la mort d' Ourida : «...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 Khaled Ben Tobal, à qui seule une carence des autorités permet encore de s'exprimer...» (1)

---

(1) M. Haddad, Op.cit. , p.116.



## **B - Aurélien ou l'impossibilité du couple**

Une hypothèse d'une lecture intertextuelle qui rend le mieux compte, selon nous, des transformations effectuées par l'auteur, nous invite selon la perspective genettienne à savourer le plaisir de l'hypertexte : « L'hypertexte nous invite à une lecture relationnelle dont la saveur, perverse autant qu'on voudra, se condense assez bien dans cet adjectif inédit qu'inventa naguère Philippe Lejeune : lecture palimpsestueuse. Ou, pour glisser d'une perversité à une autre : si l'on aime vraiment les textes, on doit bien souhaiter, de temps en temps, en aimer (au moins) deux à la fois. (...) Le plaisir de l'hypertexte est aussi un jeu. » (1)

Ce passage pose de nouvelles bases qui ouvrent la voie à une analyse thématique fondée sur une lecture relationnelle stimulée par l'effet de référence aux amants séparés, personnages du roman d'Aragon *Aurélien* dont la thématique générale est « l'impossibilité du couple ».

Nous avons vu dans les pages qui précèdent, que les scènes fictives dans le roman de Haddad empruntent un décor au monde réel, mais aussi reprennent et imitent certains attributs littéraires :

Une étrange similitude thématique évoquant le thème de l'impossibilité du couple fait du *Quai aux fleurs ne répond plus* un roman d'échec.

---

(1) G.Genette, Op.cit. ,p.557.

A commencer d'abord par le couple (Khaled et Monique), Khaled refuse de répondre à l'amour de Monique, la femme de son ami. Vers la fin de l'histoire le héros quitte définitivement Paris pour aller à Aix-en-Provence pour ensuite se suicider du train qui l'emmène vers cette ville.

Aussi le couple (Ourida et le parachutiste français), la mort d'Ourida au bras du parachutiste français a séparé les amants.

Enfin le couple (Ourida et Khaled), séparé aussi par la mort d' Ourida qui trompe son mari et trahit l'idéal indépendantiste du couple.

Une autre ressemblance qui nous rapproche du roman *Aurélien* : la fin de la relation d'Ourida, femme de Khaled et du soldat français, est inspirée de la fin de la relation de Bérénice et Aurélien, ainsi la scène de la mort d'Ourida ressemble beaucoup à la scène de la mort de Bérénice : toutes les deux mortes par balles lors d'une promenade avec la personne aimée : Ourida meurt dans les bras du parachutiste français et Bérénice dans les bras d'Aurélien.

Un autre fragment incorporé dans le chapitre IV du roman *Le Quai aux Fleurs ne répond plus*. Monique Guedj éprise de Khaled lui laisse un mot dans le casier de la chambre 7 de l'hôtel où il résidait : «*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...* » (1), Bérénice ne quitte-t-elle pas Aurélien en lui disant : «*Rappelle-toi que j'aime beaucoup ce que tu écris* » (2) ?

---

(1) M.Haddad, Op.cit. , p.18.

(2) *Aurélien* cité in *Aragon romancier, d'Anicet à Aurélien*, Jacqueline Lévi-Valens, Paris, C.D.U. et SEDES réunis, coll."Romans et Romanciers", 1989, p .410.

## V- DE L'INTERTEXTE VERS L'INTER-ARTS

Malek Haddad accorde une très grande importance à la musique, celle-ci varie d'un roman à l'autre. Dans *Je t'offrirai une gazelle*, le héros du roman, un auteur, «regrette beaucoup de ne pas être musicien» (1).

Le narrateur du roman cité argumente la déclaration du personnage principal, par le fait qu' «avec la musique, il aurait dit, il aurait pu dire...mais les mots, dès lors qu'ils font l'école buissonnière, dès lors qu'ils veulent voler de leurs propres ailes, c'est la catastrophe, tout est fichu. Les mots, comme la langue, il est plus sage qu'elle reste dans la bouche.» (2). Ensuite, «...la musique, c'est du vrai, ce n'est pas de l'à peu-près, de l'approchant.»

Malek Haddad s'est montré connaisseur dans le domaine de la musique. Dans *Je t'offrirai une gazelle*, il fait référence à Mozart (3).

Dans le roman intitulé *La dernière impression* (4), le narrateur du roman nous présente Saïd, le héros du roman, un architecte qui peut entreprendre une discussion sur Beethoven.

Des références musicales ne manquent pas dans *L'élève et la leçon*, les chansons de Maheidine et Raymond (5) constituent pour le héros du roman, Idir Salah, des symboles du passé heureux

---

(1) M. Haddad, *Je t'offrirai une gazelle*, p. 121.

(2) Ibid., p.122.

(3) Ibid., p.26.

(4) Malek Haddad, *La Dernière impression*, Ed. Julliard, Paris, 1958, p.110.

(5) Malek Haddad, *L'élève et la leçon*, Ed. Julliard, Paris 1960, p. 28.

Cette variété de références musicales présente dans toute l'œuvre romanesque, nous pousse à nous interroger sur l'effet de sa présence dans le roman *Le Quai aux Fleurs* ne répond plus. Ces références sont-elles des subterfuges pour attribuer à l'œuvre un effet de réel ?

### **A - Claude Debussy : Miroir ou reflet ?**

Khaled Ben Tobal, le héros-auteur, écrit son roman dans l'exil, *cette catastrophe itinérante*. Son projet romanesque est de rendre compte car c'est «très 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.» (1)

Khaled achève son roman.

Tout est fait pour donner à ce personnage de fiction l'épaisseur d'un être réel. Le narrateur nous rapporte à la page 90 l'entretien de Khaled avec l'éditeur Louis Laporte à Saint Germain à propos de son roman.

Louis Laporte est décrit par la narration comme "*un capitaine, un pilote*" (2), "*la puissance inévitable (...) un grand éditeur*" (3), informe Khaled qu'il a aimé son livre, qu'il est "*publiable, très publiable*", lui reproche le fait de faire réfléchir le lecteur une dizaine de fois dans une seule page, mais qu'il apprécie tout de même

---

(1) M.Haddad, Op.cit. , p.51.

(2) Ibidem, p.89.

(3) Ibidem, p.90.

ces "*fioritures*" (1), ces "*arabesques*" (2). Laporte déclare à Khaled :

« (...) vous êtes un écrivain, il n' y a pas de doute, 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.» (3). Et pour mieux élucider son point de vue, Louis Laporte procède à une comparaison :

«...Comment vous dire, vous faites du Debussy alors que, à tort ou à raison, le siècle est à Pierre Boulez... » (4).

En disant à Khaled Ben Tobal que vous faites du Debussy, Louis Laporte qualifie son écriture de musicale.

Parler de musique quand il s'agit de littérature, c'est risquer le malentendu, cela paraît presque inapproprié car la connexion s'établit entre deux supports entièrement différents : l'un musical, l'autre scriptural, qui tente de *textualiser* l'œuvre de Debussy et en propose une certaine lecture puisque la convocation s'est faite par le biais du roman de Khaled, rédigé dans l'exil.

" Vous faites du Debussy (5) alors que à tort ou à raison, le siècle est à Pierre Boulez (6)". La référence à deux figures de la musique contemporaine, une formule d'apparence anodine, pose plus de questions qu'elle n'apporte de réponses.

---

(1) M.Haddad, Op.cit. , p.90.

(2) Ibid.

(3) Ibid.

(4) Ibid.

(5) Claude Debussy (1862-1918), compositeur français, dont les innovations harmoniques et rythmiques ont bouleversé le langage musical du XXe siècle.

(6) Pierre Boulez (1925-) , compositeur et chef d'orchestre français.

L'écriture de Khaled comparée à des "**arabesques**", nous permet de proposer un rapprochement, par ce renvoi allusif à l'œuvre réelle de Claude Debussy, "Arabesques", œuvre constituée de deux pièces composées pour piano.

La convocation de cette œuvre dans *Le Quai aux Fleurs ne répond plus*, ressemble à une greffe qui tend à substituer les mots aux notes. L'écrivain a-t-il tenté une reproduction scripturale de l'œuvre musicale en question en se lançant dans une réécriture ?

On retrouve ainsi transposée, à l'échelle de la composition musicale, l'écriture de Khaled Ben Tobal et la technique debussyste en devient le reflet.

Haddad nous invite par ce renvoi à une réflexion sur l'écriture de son héros, qui se mire à travers la composition de Claude Debussy.

La musique entre dans le récit de Malek Haddad et permet au lecteur de porter un jugement sur l'écriture du personnage principal dont la composition debussyste devient l'archétype.

## **B - Le roman triptyque**

Khaled rapporte, dans son roman, trois histoires à savoir : celle de la cantinière Mme Léonie, celle de "Bim-Bo" le charretier et l'histoire des deux pensionnaires de l'hospice :

Trois micro-récits à travers lesquels, le héros-auteur «dénonce la guerre et ses conséquences qui humilient le peuple, l'empêchent d'avoir sa dignité humaine et le

condamnent à la misère et à la pauvreté.» (1). Les guerres dénoncées sont celles de 1914/1918; 1939/1945.

L'auteur de *Littérature et musique*, Isabelle Piette, considère l'importance de ces références :

«Les références faites à une œuvre ou à un compositeur peuvent être plus ou moins voilées et prendre des proportions variables. Simples mentions, elles font office de bornes historiques et culturelles. Mais répétées ou situées à des endroits décisifs de l'œuvre littéraire, elles irradiant dans le message de celle-ci ou dans son organisation.» (2)

Marc Eigeldinger, étudiant l'inscription de l'œuvre plastique dans les récits, dans le cadre d'une étude menée sur l'intertextualité dans les récits de Gautier, note que l'inscription de l'art dans l'œuvre narrative se produit sous trois aspects distincts :

- 1- L'allusion à une œuvre picturale, identifiable à un aspect spécifique de l'intertextualité, instaurant une interaction entre le récit littéraire et le tableau.
- 2- La mise en abîme de la peinture dans le récit (*La Toison d'or*).
- 3- Le récit écrit à l'imitation d'un artiste par la "transposition d'art", pratiquée antérieurement par Gautier en poésie (*Mademoiselle Dafné*).

Nous retrouvons les mêmes aspects cités dans le roman de Haddad, notons :

L'allusion à une œuvre musicale de Debussy «Arabesques».

La mise en abîme de la musique dans le récit, par la phrase de l'éditeur Louis Laporte :

---

(1) T.Bekri, Op.cit. , p.166.

(2) Isabelle Piette, *Littérature et musique*, Presses Universitaires de NAMUR, 1987, p.51.

"Vous faites du Debussy".

Le récit de Khaled Ben Tobal écrit à l'imitation du compositeur français.

Par le recours à l'allusion musicale, il y a chez Haddad cette intention de vouloir inscrire l'œuvre de Claude Debussy dans son récit narratif.

L'intertextualité, par l'introduction du référent musical dans le texte sous la forme d'une similitude, peut aller jusqu'à l'identification. Le modèle musical suggère la représentation musicale du roman de Khaled Ben Tobal. L'allusion à ce moment traduit des analogies et des correspondances entre le roman et l'œuvre musicale afin de produire des échanges et de participer à la signification.

En quoi consiste la mise en abîme d' "Arabesque" et quelle fonction narrative assume-t-elle ?

Le roman de Khaled ressemble en réalité à un recueil dont les écrits ne se suivent ni logiquement, ni chronologiquement, texte étrange, hybride, lacunaire car l'auteur du roman propose au lecteur trois récits différents

Mais si ces récits ne se *suivent* pas, le lecteur attentif a tôt fait de découvrir qu'ils se *répondent* les uns les autres (illustrant tous les souffrances et les calamités de la guerre), pour constituer une œuvre dont l'harmonie secrète se révèle peu à peu.

Nous sommes en présence d'une forme d'écriture que l'éditeur de Khaled qualifie de *fioritures* et *d'arabesques* : une écriture variée, changeante, déroutante certes, mais dont une lecture érudite finit par dévoiler la cohérence. Voilà pourquoi il est possible d'affirmer qu'avec le roman de *Ben Tobal*, d'une certaine manière, a continué à composer, à écrire de la musique...



Une autre question s'impose : pourquoi Malek Haddad avait-il opté pour Claude Debussy ?

Afin de répondre à cette question, il sera judicieux de réunir certains des éléments musicaux et littéraires utiles à la perception d'un principe d'analogie. La recherche d'une analogie précise nous permet, en effet, d'aborder une correspondance originale entre l'écriture debussyste et celle de Khaled Ben Tobal.

Le choix du musicien Debussy est doublement consenti : L'auteur du roman *Le Quai aux Fleurs ne répond plus* le propose par le biais du personnage de Louis Laporte (on verra en détail la situation interprétant ce choix).

Ensuite ce choix est accepté par le héros–auteur. Le lecteur, découvre à la page 93 du roman que Khaled est «nul musicalement parlant » mais arrive à choisir, le narrateur du roman nous rapporte ceci :

*«Tout en marchant, Khaled pensait à ce que lui avait dit la veille son éditeur... Du Debussy alors qu'à tort ou à raison le siècle est à Pierre Boulez... Il ne connaissait les œuvres d'aucun de ces musiciens. Mais puisque l'un était d'une autre époque et l'autre d'aujourd'hui, il préféra a priori le premier au second. Et puis, du simple point de vue phonétique, il faut avouer que Debussy, ça fait plus musical que Boulez.»*

Par jeu onomastique, nous pouvons faire le rapprochement entre le prénom du compositeur et celui du héros du roman : Claude et Khaled ce dernier se prononce Kaled en français, le narrateur du roman, *Le Quai aux Fleurs ne répond plus* nous le fait remarquer à la page 45 (1).

---

(1) Le narrateur du roman, par le biais de Nicole, la fille de Simon Guedj qui éprouvait des difficultés à prononcer les prénoms Ourida et Khaled , attire notre attention sur sa prononciation : Nicole disait Ouria,et Kaled .

Le recours à la musique joue un rôle déterminant pour permettre à Malek Haddad de situer l'écriture de Khaked ben Tobal par rapport à ses aînés en s'appropriant le capital symbolique de l'art musical et de ce fait éclairer son lecteur.

La référence à Debussy, mobilisant sa manière de composer, permet de mettre en avant des caractéristiques très générales dont l'écriture de Ben Tobal se veut bénéficiaire pour pouvoir se proclamer idéaliste, symboliste ou impressionniste.

L'esthétique debussyste (1) possède plusieurs correspondances relatives au littéraire.

Ces correspondances sont tour à tour mises en évidence par le geste dénudé ou foisonnant de l'interprète improvisateur, ou plus précisément du génie du compositeur.

Examinons les rapports entre l'esthétique de Claude Debussy et l'écriture de Khaled Ben Tobal :

La caractéristique principale de Debussy est sa façon prosodique d'écrire en séquences, comme l'organiserait un littérateur, Debussy est le compositeur de l'énoncé. N'est-il pas le cas de Khaled Ben Tobal ?

Khaled et Claude Debussy "composent"-ils de la même manière ?

---

(1) On reconnaît à Debussy son talent qui prête à la musique un pouvoir expressif lié au texte littéraire, ouvrant ainsi un espace poétique indispensable, créant un référent unique où le sentiment éclot.

Elève de Chopin et Tchaïkovski, étroitement lié aux poètes et aux peintres de son temps, il fut la plus grande figure de la musique après Wagner et a profondément influencé le caractère expérimental de la musique du XX<sup>e</sup> siècle.

A Paris, le compositeur mène une vie de bohème : il fréquente les "mardi" de Mallarmé : il s'agissait de rencontres chaque soir et côtoyait Verlaine Toulouse-Lautrec, Eugène Ysaÿe, André Gide, Paul Claudel, Paul Dukas.

Debussy aura deux domaines de prédilections : le piano et la mélodie. Il invente une nouvelle manière d'écriture pianistique qui justifiera l'appellation d'impressionnisme musical : .D'une part en effet, Debussy adaptera à sa manière la technique wagnérienne de la continuité : pas de numéros séparés, d'airs, d'ensembles. Les scènes s'enchaînent sans interruption, reliées entre elles par des interludes instrumentaux permettant les changements de décors.

Debussy empruntera à Wagner la technique du leitmotiv. Debussy va étoffer ce motif conducteur en le développant jusqu'à une succession voire un enchevêtrement de thèmes divers.

Inspiré par des productions poétiques, Claude Debussy fait appel à la musique pour exprimer des mots. Il crée des œuvres composées de 3 pièces symphoniques, chacune des parties est pourvue d'un titre, des phrases mélodiques qui circulent d'un groupe instrumental à un autre. Une technique de composition qui a fait de Debussy l'une des figures de l'école française moderne.

Ce principe triptyque est retrouvé chez Khaled dans son roman avec ses trois micro-récits à savoir : "Les deux pensionnaires" (1), "Bim-BO" (2), "La cantinière" (3). Malek Haddad ne définit-il pas ici sa posture d'écrivain ? Haddad semble en effet éprouver une attirance pour les "structures ternaires" 1et semble suivre Debussy dans sa démarche créatrice.

Ainsi l'histoire de Haddad conte la vie de Khaled Ben Tobal, de Simon Guedj et Abdellah, une autre composition triptyque, celles des relations d'échec qui relie :

§ Simon - Khaled – Monique

§ Monique - Khaled – Ourida

§ Khaled - Ourida - le parachutiste français

L'espace est tryptique : les événements du roman se déroulent entre Constantine, Paris, Aix en Provence (4).

---

(1) M.Haddad.Op.cit. , p.23-24-25.

(2) Ibid., p.53-54-55.

(3) Ibid., p.65.

(4) Nedjma Ben Achour, « *Malek Haddad et le voyage : "Ballade sur 3 notes"* », in Les Cahiers du SLADD n°01, Constantine, Edition Dar El- Houda, Mai 2001, p109-115.

Revenons à l'œuvre dans l'œuvre :

Retenons que les thèmes traités par Khaled dans son roman, sont d'abord les mêmes traités par Haddad, l'auteur du roman *Le Quai aux Fleurs ne répond plus*, là encore se distingue la structure ternaire :

§ En période de guerre, l'histoire d'une amitié perdue :

L'histoire de Bim-Bo et son âne Boudiou vs Khaled et Simon.

§ La trahison d'une épouse :

La trahison de Mme Léonie vs la trahison d'Ourida.

§ La souffrance des hommes en période de guerre :

L'histoire des deux pensionnaires de l'Hospice vs les souffrances de Khaled et de Abdellah.

La musique s'introduit dans le texte romanesque de Haddad, pour permettre d'articuler l'univers fictionnel sur l'univers extra-textuel, apportant ainsi précisions et caractérisations. Même en l'absence d'une description développée, la référence à Debussy et à Pierre Boulez, indique des signes d'échange et de dialogue " *inter-arts* ".

Il faut noter par ailleurs que par la comparaison entre l'écriture de Khaled et la composition de Debussy, Malek Haddad propose un rattachement entre les deux. Par ce rapprochement, l'auteur du Quai aux Fleurs ne répond plus, en réalité, donne à voir son propre principe de création : Haddad manifeste une prédilection pour l'écriture " poétique ", interculturelle multipliant les procédés : emprunter des décors, ou user de métaphores poétiques dans sa narration, tout comme Debussy et Pierre Boulez qui empruntent beaucoup aux poètes et si leur musique est dite " littéraire ", c'est parce qu'elle se démarque plus par l'inspiration poétique. Malek Haddad pratiquant la référence à une certaine musique devient un signe de reconnaissance " *inter-arts* ".

## CONCLUSION

L'intertextualité qui est la façon dont un texte lit l'histoire et s'insère en lui pour reprendre les termes de Kristeva, constitue dans l'œuvre de Malek Haddad un moyen parmi d'autres de marquer la présence d'une altérité.

Le principal objet de notre étude était de voir quelques pratiques intertextuelles à l'œuvre dans le roman *Le Quai aux Fleurs ne répond plus*. Dans notre lecture, nous avons proposé un protocole de lecture qui sollicite la connivence du lecteur afin d'approcher notre texte, et pouvoir creuser les relations qu'il entretienne avec d'autres.

Ainsi nous avons vu que le phénomène d'identification que la littérature cherche sans cesse à créer en multipliant les procédés de distanciation, fonctionne parfaitement bien chez l'écrivain Malek Haddad à travers la pratique de l'intertexte.

Malek Haddad tente de composer son personnage à partir de plusieurs personnalités réelles et fait appel avant tout à son imagination. Les personnages du roman se voient attribuer un double réel, d'autres un double fictif, à commencer par le personnage principal du roman qui, tour à tour, est Maïakowski, Péguy, Verlaine, Desnos, Pasternak, voire même Debussy (le personnage principal n'écrit-il pas comme Debussy ?).

Pour ce faire, une stratégie d'écriture basée sur l'intertexte, établit l'entrelacs et le personnage de Haddad se trouve, comme l'a si bien montré Philippe Hamon,

«connecté à une série d'autres figures par le biais de la citation ou de l'allusion». Dans notre cas, c'est la référence et l'allusion intertextuelles.

L'intertextualité, ce travail de transformation et d'assimilation de plusieurs textes opéré par un texte leadership qui tend selon Jenny à «*faire tenir plusieurs textes en un sans qu'ils se détruisent mutuellement ni que l'intertexte [...] n'éclate comme totalité structurée*» (article cité), est l'autre point que nous avons tenté d'élucider dans notre recherche.

Par la pratique de la référence et de l'allusion, nous avons enregistré la tentative de l'auteur à mélanger les genres en rapprochant les veines poétiques et narratives afin de pouvoir s'ériger au rang du genre du roman poétique. Le rapprochement s'est fait par l'incorporation de fragments de vers de poèmes dans certains passages du roman citons par exemple les vers d'Aragon, de Verlaine et de Charles Péguy

Les références et allusions deviennent, une fois recollées, porteuses de sens et dressent une toile d'intertextualité : citer un nom d'un poète c'est s'inscrire dans sa lignée, dans son univers.

Tahar Bekri précisant la fonction des références à Maiakowski, Pasternak, Aragon, Desnos et Prévost, souligne que ces références confèrent à Khaled, une nouvelle filiation, et font de lui un «*solidaire des poètes*».

Nous avons aussi noté que le projet de Haddad est d'abord testimonial "Un écrivain de la chose publique" car il suggère une "vision du monde" qui place le poète

algérien au même rang que les autres poètes du monde en guerre. *Ce même projet montre comment les « poètes algériens qui n'ont pas de noms et qui n'ont pas de langue »* et qui sont considérés comme "pseudo écrivains" souffrent, s'exilent, résistent et dénoncent , déçus trouvent en la mort leur seul remède . Ainsi la mort du personnage principal fut annoncée en lui donnant non pas un avenir mais un destin : Khaled n'est-il pas "*solidaire de ceux qui ont raison (...) pour le bien et pour le mal, pour le meilleur et pour le pire*" (page33 du roman). Le suicide du héros devient une évidence.

Une lecture hypertextuelle nous a permis de proposer le passage de la page 33 du roman comme un hypotexte du *Quai aux Fleurs ne répond plus* qui agit en arrière plan de l'histoire du roman.

Faudrait-il, pour compléter un tant soit peu notre étude en s'intéressant à la dimension polyphonique (Julia Kristeva) fort présente dans le discours de Malek Haddad qui a la propriété de traduire simultanément plusieurs voix qui s'harmonisent et forment un unissant pour la paix.

Ce que Malek Haddad emprunte à la littérature universelle, c'est un acquis historique, une structure dramatique et un lot d'images et de thèmes récurrents. Toutefois, l'auteur met en valeur ces emprunts, ne souhaite guère les gommer ni les assimiler à sa propre production. Bien au contraire il les amplifie avec le travail intertextuel.



## **BIBLIOGRAPHIE**

## **A- Romans de Malek Haddad**

**Haddad, Malek** : *La Dernière impression*, Ed. Julliard, Paris 1958.

**Haddad, Malek** : *Je t'offrirai une gazelle*, Ed.Julliard, Paris 1959.

**Haddad, Malek** : *L'élève et la leçon*, Ed.Julliard, Paris 1960.

**Haddad, Malek** : *Le Quai aux Fleurs ne répond plus*,Ed.Julliard, ,1961.

**Haddad, Malek** : *Le Malheurs en danger*, Ed. La Nef de Paris, 1956. (Poèmes).

**Haddad, Malek** : *Ecoute et je t'appelle*, Ed.Maspéro, Paris 1961(essai et poèmes).

**Haddad, Malek** : *Les zéros tournent en rond*, Ed.Maspéro, Paris 1961(essai).

## **B-Cœuvres consultées d'autres écrivains**

**Aragon, Louis** : *Aurélien*, Ed.Galimard.coll.Folio, Paris 1966.

**Aragon, Louis** : *Crève Coeur*, Ed, Gallimard, 1941.

**Roussel, Jean** : *Charles Péguy*, Ed. Universitaires, 1955.

**Daix, Pierre** : *Aragon*, Flammarion, 1994.

## **C- Ouvrages de théorie et critique littéraires**

**Alemdjrodo, Hangni** : *Rachid Boudjedra, la passion de l'intertexte*, Presses Universitaires de Bordeaux, Pessac, 2001.

**Achour, Christiane** : *Abécédaires en devenir. Idéologie coloniale et langue française en Algérie.*, Alger, Entreprise algérienne de presse, 1985.

**Bakhtine, Mikhaïl** : *Esthétique et théorie du roman*, Ed. Gallimard, Paris1978.

**Bakhtine, Mikhaïl** : *Poétique de Dostoïevski*, 1929, Le Seuil, Paris, 1970.

**Barthes, R**, avec Bersani L., Hamon Ph., Riffaterre M., Watt I: *Littérature et réalité*, Editions du Seuil, 1982.

**Barthes, Roland** : *Le degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, Coll.Points, 1972.

- Barthes**, Roland : *Le plaisir du texte*, Seuil, Coll.Points, 1973.
- Bardèche**, Marie Laure : *Le principe de la répétition, Littérature et modernité*, l'Harmattan, décembre 1999.
- Bekri**, Tahar : *Malek Haddad l'œuvre romanesque : pour une poétique de la littérature maghrébine de langue française*, Ed l'Harmattan, Paris, 1986.
- Chambat-Houillon**, Marie-France & Wall, Anthony : *Le droit de citer*, Ed.Bréal, 2004.
- Compagnon**, Antoine : *La Seconde Main ou le travail de la citation*, Seuil, Paris, 1979.
- Déjeux**, Jean : *La littérature maghrébine d'expression française*, P.U.F, .Paris ,1992.
- Déjeux**, Jean : *Maghreb littératures de langue française*, Paris, Arcantère Editions, 1993.
- Déjeux**, Jean : *La littérature algérienne contemporaine*, Paris, PUF, (Coll. Que sais-je ?) 1975.
- Dollé**, Marie : *L'imaginaire des langues*, L'Harmattan, 2001.
- Decultot**, Elisabeth : *Lire, copier, écrire*, Ed.CNRS ,Coll.De L'Allemagne, Paris,2003.
- Eigeldinger**, Marc : *Mythologie et intertextualité*, Editions Slatkine, Genève, 1987.
- Eco**, Umberto : *Lectorat in fabula, Le rôle du lecteur ou la Coopération interprétative dans les textes narratifs*, Grasset, Coll.biblio essais, 1985.
- Ferrato-Combe**, Brigitte : *Ecrire en peintre : Claude Simon et la peinture*, Ellug, Grenoble, 1998.
- Genette**, Gérard : *Figures III*, Seuil, Paris, 1972.
- Genette**, Gérard : *Introduction à l'architexte*, Seuil, Paris, 1979.
- Genette**, Gérard : *Palimpsestes*, Seuil, Paris, 1982.
- Genette**, Gérard, avec H. R. Jauss, J.-M. Schaeffer, R. Scholes, W. D. Stempel et K. Vietor : *Théorie des Genres*, Seuil, Paris, 1986.
- Gagnebin**,Murielle : *L'irreprésentable ou les silences de l'œuvre*,PUF,Paris,1984.
- Grauby**, Françoise : *La création mythique à l'époque du symbolisme*,Ed.Librairie Nizet,1994.
- Gourdeau**, Gabrielle : *Analyse du discours narratif*, Edition Magnard, 1993.
- Jouve**, Vincent : *L'effet personnage dans le roman*, Presses Universitaires de France, 1992.
- Jouve**, Vincent : *La poétique du roman*, Armand Colin/VUEF, Coll.Campus, 2001.

- Kristeva, Julia** : *Séméiotikè. Recherches pour une sémanalyse*, Seuil, 1969.
- Limat-Letellier N. & Miguet Ollagnier M.**: L'intertextualité, *Ed. Des Annales, Littéraires de l'Université de Franche-Comté*, Les Belles Lettres, Paris, n°637-1998 [Etudes réunies et présentées par Limat Letellier].
- Lintvelt Jaap** : *Essai de typologie narrative, le "point de vue"*, Corti, Paris, 1989.
- Lahaie Ch. & Watteyne N.** : *Lecture et écriture : une dynamique*, Ed. Nota bene, 2001.
- Levi-Valens, Jacqueline** : *Aragon romancier d'Anicet à Aurélien*, Paris, C.D.U. et SEDES réunis, 1989.
- Le Galliot, Jean** : *Psychanalyse et langages littéraires*, Ed. Nathan, 1977.
- Macherey, Pierre** : *Pour une théorie de la production littéraire*, Paris, Maspero, 1974.
- Melmoux-Montaubin, M.-F.** : *Le roman d'art dans la seconde moitié du XIXe siècle*, Ed. Klincksieck, 1999.
- Meschonnic, Henri** : *Les états de la poétique*, PUF, Paris, 1985.
- Michel Charles** : *Introduction à l'étude des textes*, Ed. Seuil, avril 1995.
- Montalbetti** : Christine *Le personnage*, Editions Flammarion, 2003.
- Maingueneau, Dominique** : *Eléments de linguistique pour le texte littéraire*, Nathan/VUEF 2001.
- Piègay-Gros, Nathalie** : *Introduction à l'intertextualité*, Nathan / VUEF, Paris 2002.
- Piette, Isabelle** : *Littérature et musique*, Presses Universitaires de Namur, 1987.
- Pickup Ian et Baron Philippe** : *Aspect de la critique*, Actes du colloque des universités de Birmingham et de Besançon, *Ed. Des Annales, Littéraires de l'Université de Franche-Comté*, Les Belles Lettres, Paris, Vol.82 -1998.
- Rabau, Sophie** : *L'Intertextualité*, Flammarion, GF-Corpus, 2002.
- Rullier-Theuret, Françoise** : *Approche du roman*, Ed. Hachette, Paris, 2001.
- Reuter, Yves** : *Introduction à l'analyse du roman*, Paris, Editions Nathan/Her, Coll. Lettres Sup., 2000.
- Samoyault, Tiphaine** : *L'intertextualité, Mémoire de la littérature*, Ed. Nathan/Her, Paris 2001.
- Trouvé, Alain** : *Le roman de la lecture*, Pierre Madraga éditeur, Belgique, 2004.

**Todorov, Tzvetan** : *Mikhaïl Bakhtine, le principe dialogique*, Seuil, 1981.

**Theis, Raimund** : *Le plaisir de l'intertexte: Formes et fonctions de l'intertextualité dans la littérature française du XXe siècle*, Actes du colloque, Ed.Hans T.Siepe, New York, 1986.

**Tadié, Jean-Yves** : *Le récit poétique, écriture*, 1979.

**Tadié, Jean-Yves** : *La critique littéraire au XXe siècle*, Ed.Belfond, 1987.

**Van Rossum-Guyon, Françoise** : *Critique du roman*, Editions Gallimard, 1970.

**Zima, Pierre V.** : *Pour une sociologie du texte littéraire*, Ed.l'Harmattan, Paris, 2000.

#### **D- Articles et colloques**

**Benachour, Nedjma**: « *Malek Haddad et le voyage : "Ballade sur 3 notes"* », in Les Cahiers du SLADD n°01, Constantine, Edition Dar El- Houda, Mai 2001, p109-115.

**Bouillaguet, Annick** : « Une typologie de l'emprunt » in Poétique, n°80, Novembre 1989.

**JENNY, Laurent** : « La stratégie de la forme » in Poétique, n°27, 1976.

**Riffaterre, Michael** : « L'intertexte inconnu » in *Littérature*, n°41, Février 1981.

**Riffaterre, Michael** : « La trace de l'intertexte » in *La Pensée*, Octobre 1980.

**Volet, Jean Marie** : « Lecture, personnages romanesques et conquête de nouveaux espaces : Le cas d'*Une si longue lettre* de Mariama Bâ » in [www.arts.uwa.edu.au/Mots\\_Pluriels/MP1099jmvhabit.html](http://www.arts.uwa.edu.au/Mots_Pluriels/MP1099jmvhabit.html).

**Kouloughli, Lamine** : « *Malek Haddad, l'homme, l'œuvre* », in Expressions spécial colloque Malek Haddad, Constantine, Janvier 1994.

#### **E- Dictionnaires et manuels**

**Dictionnaire de critique littéraire**, Paris, Armand Colin/Masson, Coll. Cursus, série «Dictionnaires» 1993, 1996.

**Littéraire XXe siècle** Lagarde & Michard *Collection*, Ed.Bordas, Paris, 1966.

**Dictionnaire Hachette**, 1998.

**Les Figures du discours**, Fantanier, Flammarion, Paris, 1977.

**Le Robert des grands écrivains de langue française**, Hamon, Philippe et Denis Roger-Vasselin, Dictionnaires Le Robert, 2000.

## **F- Thèses et Mémoires**

**ALI KHODJA**, jamel : *L'itinéraire de Malek Haddad : Témoignage et propositions*, Thèse de 3<sup>e</sup> cycle, Université de Provence (Aix-Marseille) ,1981.

**CHEBBAH**, Cherifa : *Pour une évaluation de l'influence du roman français sur le roman algérien de langue française: Des formes de l'écriture narrative a la syntaxe cas de Louis Aragon et de Malek Haddad*,Mémoire de Magister,Université Mentouri,1999 .

**MERDACI**, Abdelali : *Histoire et discours dans le roman algérien "Le Quai aux Fleurs ne répond plus" de Malek Haddad*, Université de Constantine, Avril 1976.

## **G- Autres sources documentaires**

**Encyclopédie Encarta**©®1993-2001Microsoft Corporation sur C.D-ROM.

**ENCYCLOPÆDIA UNIVERSALIS** ©® 1998, version 4.0 sur CD-ROM.

**Un Siècle d'écrivains**, Emission télévisée dirigée et présentée par Bernard Rapp sur France3 :

[WWW.Maiakovski.net/écrivain.html](http://WWW.Maiakovski.net/écrivain.html).

## - INDEX -

### - A -

**Aragon** Je t'offrirai une gazelle, p.79-89-78-80  
Le Quai aux Fleurs ne répond plus, p.33

**Apollinaire** Je t'offrirai une gazelle ,p. 57  
Le Quai aux Fleurs ne répond plus, p.

### - B -

**Boudet** Je t'offrirai une gazelle, p.26

**Baudelaire** Le Quai aux Fleurs ne répond plus, p.96

**Beaumarchais** La Dernière impression, p.113

**Bergson** L'élève et la leçon, p.65  
Le Quai aux Fleurs ne répond plus,p. 10

**Ben Badis** L'élève et la leçon, p. 65  
La Dernière impression, p .54  
Le Quai aux Fleurs ne répond plus, p. 10

**Boulez Pierre** Le Quai aux Fleurs ne répond plus, p.93

**Brassens** Je t'offrirai une gazelle, p.78-79-97

**Beethoven** La Dernière impression, p, 110

**Bardot Brigitte** Le Quai aux Fleurs ne répond plus, p.97

### - C -

**Césaire** Je t'offrirai une gazelle, p .88

**Camus** Je t'offrirai une gazelle, p.26  
La Dernière impression, p.55

**Coppée François** L'élève et la leçon, p.22-23

**Confucius** La Dernière impression, p.76

**Cyrano** Le Quai aux Fleurs ne répond plus, p.75

**Curie Marie** Le Quai aux Fleurs ne répond plus , p.47

**Colomb** Je t'offrirai une gazelle, p.100

Charlemagne	L'élève et la leçon, p.115
Georges Bidault	Le Quai aux Fleurs ne répond plus, p.97
Cendrillon	Le Quai aux Fleurs ne répond plus, p. 86
Cézanne	La Dernière impression, p.103-104-106-107

**- D -**

Dib Mohammed	L'élève et la leçon, p.65
Dostoïevski	La Dernière impression, p.117
Daudet	L'élève et la leçon, p.77
Desnos	Le Quai aux Fleurs ne répond plus, p.33-47
Descartes	La Dernière impression, p.10
Debussy Claude	Le Quai aux Fleurs ne répond plus, p. 90-91
Du Gard Martin	L'élève et leçon, p.65
Don Quichotte	Je t'offrirai une gazelle, p.80-89

**- E -**

Eluard Paul	L'élève et la leçon, p.65 Le Quai aux Fleurs ne répond plus, p. 93
Einstein	L'élève et la leçon, p.44

**- G -**

Gide	Le Quai aux Fleurs ne répond plus, p.8
------	--

**- K -**

Kateb Yacine	L'élève et la leçon, p.65
--------------	---------------------------

**- L -**

Lautréamont	Je t'offrirai une gazelle, p.80-104
Léger	Je t'offrirai une gazelle, p.47



**- M -**

<b>Matisse Henri</b>	La Dernière impression, p.119-121
<b>Mozart</b>	Je t'offrirai une gazelle, p.15
<b>Marivaux</b>	La Dernière impression, p.113
<b>Maiakowski</b>	Le Quai aux Fleurs ne répond plus, p.33-59
<b>Mahiedine</b>	L'élève et la leçon, p.28

**- P -**

<b>Pasternak</b>	Le Quai aux Fleurs ne répond plus, p.33
<b>Prévost</b>	Le Quai aux Fleurs ne répond plus, p. 33
<b>Prévert</b>	La Dernière impression, p.49
<b>Péguy</b>	Le Quai aux Fleurs ne répond plus, p. 47 La Dernière impression, p. 113
<b>Picasso</b>	Je t'offrirai une gazelle, p.47

**- R -**

<b>Ronsard</b>	La Dernière impression, p.113
<b>Raymond</b>	L'élève et la leçon, p .28
<b>René Char</b>	La Dernière Impression, p.110

**- S -**

<b>Sartre</b>	Je t'offrirai une gazelle, p.26
<b>Stendhal</b>	La Dernière impression p.113
<b>Socrate</b>	La Dernière impression, p. 76

**- T -**

<b>Totor</b>	Je t'offrirai une gazelle, p.35
<b>Tartuffe</b>	La Dernière impression, p.72
<b>Tarzan</b>	L'élève et la leçon, p. 29-117

**- U -**

**Utrillo** La Dernière impression, p.76  
Le Quai aux Fleurs ne répond plus, p. 49-82

**-V-**

**Verlaine Paul** L'élève et la leçon, p. 28  
La Dernière impression, p.76  
Le Quai aux Fleurs ne répond plus, p.96- 59-47

**Victor Hugo** Je t'offrirai une gazelle, p.36- 35

**Van Gogh** La Dernière impression, p. 107

**-Z-**

**Zorro** L'élève et la leçon, p. 117

## **ANNEXES**

## «Un coup d'audace»

Il pense à ses trois enfants, qui en ce moment-ci même jouent au coin du feu.  
Jouent-ils, travaillent-ils, on n'en sait rien.  
Avec les enfants.  
Travaillent-ils avec leur mère.  
On n'en sait jamais rien.  
Les enfants ne sont pas comme les hommes.  
Pour les enfants jouer, travailler, se reposer, s'arrêter, courir, c'est tout un.  
Ensemble.  
C'est le même. Ils ne font pas seulement la différence.

10 Ils sont heureux.

Aussi leur commandement est le commandement même de Jésus.  
De Jésus enfant.  
L'espérance aussi est celle qui s'amuse tout le temps.  
Il pense à ses trois enfants qui jouent à c't'heure au coin du feu.  
Pourvu seulement qu'ils soient heureux.  
N'est-ce pas tout ce qu'un père demande.  
On vit pour eux, on demande seulement que ses enfants soient heureux.  
Il pense à ses enfants qu'il a mis particulièrement sous la protection de la Sainte  
Vierge.

20 Un jour qu'ils étaient malades.

Et qu'il avait eu grand peur.  
Il pense encore frémissant à ce jour-là.  
Qu'il avait eu si peur.  
Pour eux et pour lui.  
Parce qu'ils étaient malades.  
Il en avait tremblé dans sa peau.  
A l'idée seulement qu'ils étaient malades.  
Il avait bien compris qu'il ne pouvait pas vivre comme cela.  
Avec des enfants malades.

30 Et sa femme qui avait seulement peur.

Si affreusement.

Qu'elle avait le regard fixe en dedans et le front barré et qu'elle ne disait plus un mot.

Comme une bête qui a mal.

Qui se tait.

Car elle avait le cœur serré.

La gorge dans des doigts; dans les mâchoires d'un étau.

40 Sa femme qui serrait les dents, qui serrait les lèvres.

Et qui parlait rarement et d'une autre voix.

D'une voix qui n'était pas la sienne.

Tant elle avait affreusement peur.

Et ne voulait pas le dire.

Mais lui, par Dieu, c'était un homme. Il n'avait pas peur de parler.

Il avait parfaitement compris que ça ne pouvait pas se passer comme ça.

Ca ne pouvait pas durer.

Comme ça.

Il ne pouvait pas vivre avec des enfants malades.

50 Alors il avait fait un coup (un coup d'audace), il en riait encore quand il y pensait.

Il s'en admirait même un peu. Et il y avait bien un peu de quoi. Et il en frémissait encore.

Il faut dire qu'il avait été joliment hardi et que c'était un coup hardi.

Et pourtant tous les chrétiens peuvent en faire autant.

On se demande même pourquoi ils ne le font pas.

Comme on prend trois enfants par terre et comme on les met tous les trois.

Ensemble . A la fois.

Par amusement. Par manière de jeu.

Dans les bras de leur mère et de leur nourrice qui rit.

60 Et se récrie.

Parce qu'on lui en met trop.

Et qu'elle n'aura pas la force de les porter.

Lui, hardi comme un homme.

Il avait pris, par la prière il avait pris.

(Il faut que France, il faut que chrétienté continue.)

Ses trois enfants dans la maladie, dans la misère ou ils gisaient.

Et tranquillement il vous les avait mis

Tout tranquillement dans les bras de celle qui est chargée de toutes les douleurs du monde.

70 Et qui a déjà les bras si chargés.

Car le Fils a pris tous les péchés.

Mais la Mère a pris toutes les douleurs.

CHARLES PEGUY

"Le Porche du Mystère de la Deuxième Vertu" Recueil de Poèmes (1911)

## **Mandoline**

Les donneurs de sérénades  
Et les belles écouteuses  
Echangent des propos fades  
Sous les ramures chanteuses.

C'est Tircis et c'est Aminte,  
Et c'est l'éternel Clitandre,  
Et c'est Damis qui pour mainte  
Cruelle fait maint vers tendre.

Leurs courtes vestes de soie,  
Leurs longues robes à queues,  
Leur élégance, leur joie  
Et leurs molles ombres bleues

Tourbillonnent dans l'extase  
D'une lune rose et grise,  
Et la mandoline jase  
Parmi les frissons de brise

## **Clair de lune**

Votre âme est un paysage choisi  
Que vont charmant masques et bergamasques,  
Jouant du luth, et dansent, et quasi  
Tristes sous leurs déguisements fantasques.

Tout en chantant sur le mode mineur  
L'amour vainqueur et la vie opportune,  
Ils n'ont pas l'air de croire à leur bonheur  
Et leur chanson se mêle au clair de lune,  
Au calme clair de lune triste et beau,  
Qui fait rêver les oiseaux dans les arbres  
Et sangloter d'extase les jets d'eau,  
Les grands jets d'eau sveltes parmi les marbres.

Paul Verlaine "Fêtes galantes" (1869) : Recueil de poèmes

## Tableau Général des pratiques hypertextuelles

(GENETTE,1982)

IMITATION stylistique (Autre "sujet")	TRANSFORMATION d'un texte (Si nule=la copie	< Relation Régime
<p><b>PASTICHE</b>(chap.XIV-XXVI)</p> <p>1-idiolectes d'auteur EX:L'Affaire Lemoine (Proust)</p> <p>2-transstylisation: Ex.Exercicesde style(Queneau)</p> <p>3-Auto-pastiche volontaire ou non</p> <p>4-Cas-limite avec la "charge": Ex.LesDéliquescences d'A . Floupette</p> <p>5-Cas-limite avec la charge: l'antiroman(p.168-175;chap.XXV) Ex.:Don Quichotte(Cervantès)</p>	<p><b>PARODIE</b>(chapVIII-XI)</p> <p>1-à transformation minimale Ex.:Chapelain décoiffé(Boileau,Racine...)</p> <p>Paraphrase parodique du Cid</p> <p>2-Déformation de proverbes;renversement peremptoire des aphorismes Ex:Poésies de Ducasse;152 Proverbes mis au gout du jour(Eluard&amp;Peret)</p> <p>3-Calembourrs ou allusion parodique (Ex.certains titres)</p> <p>4-lipogramme transformationnel?(p.49-50)Ex.:Les chats de Baudelaire,réécrits sans "e" par G .Perec Suggestion genettienne,à laanière de Perec:l'Elision?(Disparition du "a")</p> <p>5-"Traducson":transcription homophone parodique(p.50)</p> <p>6-Translation et permutation lexicale Ex.:S+7(Queneau,Oulipo).Un mot pour un autre(J.Tardieu)</p>	<p>Ludique</p>
<p><b>CHARGE</b>(chap.:idem)</p> <p>1-pastiche satirique Ex.A la manière de ...(Reboux et Muller).</p> <p>2-pastiche héroï-comique: Ex.Batrachomyomachie Le Lutrin(Boileau)</p>	<p><b>TRAVESTISSEMENT BURLESQUE</b> (chap.XII-XIII).Opote pour un style bas sans modifier le sujet.Rend "trivial" un texte généralement "noble" Ex.:Virgile travesti(Scarron)=fonction Dégradante de cette reprise de l'Enéide</p>	<p>Sartique</p>



<p>FORGERIE(chap.XXVII-XXXIX)</p> <p>1-Continuation attestée: proleptique ou analeptique, elliptique,paraliptique(p.197); fidèle/infidèle(p.198)</p> <p>Ex.:La Suite d'Homère(autres épopées de divers auteurs)</p> <p>2-Apocryphe: Ex.: "La Chasse spirituelle"(Faux attribué à Rimbaud?)</p>	<p>TRANSPOSITION(chap.XL-LXXX)</p> <p>"La plus importante de toutes"(p.237)</p> <p>Très diverse.Utilitaire ou créative d'œuvres majeures et complexes.</p> <p>1-Traduction.</p> <p>2-Transstylisation:mise en vers;mise en prose(p.244-256);"rewriting":correction/autocorrection substitutives(p.257-261)</p> <p>3-Transformations purement quantitatives:réduction(Ex.digest;Borges et le pseudo-résumé fictif:p.263-297)/ augmentation/ajout /contamination/expansion diégétiques(p.298-311)Avec démotivation/transmotivation ambiguës(Ex.:Hérodiade de Flaubert(p.314-323).</p> <p>4-Transmodalisation intermodale:"dramatisation" ou "narrativisation"(p.324-330)(Ex.:Dr Faustus de Th.Mann)</p> <p>5-Transformations intramodales(Pour le mode narratif,concernant la diégèse,la focalisation,la "voix narrative"(p.330-(idéologique).Pour le mode dramatique:p.339-340</p> <p>6-Transposition sémantique(diégétique,pragmatique,idéologique) Ex.Vendredi ou les limbes du Pacifique (Tournier).Amphytrion 38 (Giraudoux) Ulysse(Joyce)(p.339-365).Avec transmotivation ou (trans)valorisation (p.372-432)</p> <p>7-Cas particuliers: absence de modification littéraire ou formelle?(p.365-366:Don Quichotte de P.Ménard(Borges);p.444-446:"La Jalousie comme transformation (maximale) de La Chanson de Roland"?</p> <p>Hypertextes à hypotexte inconnu:L'Iliade?La Chanson de Roland?(p.433); jeux sur hypotextes fictifs?(p.435); transpositions d'art (peinture-musique)?,(ex.l'Opéra;p.435-443)</p>	<p>Sérieux</p> <p>(hommage)</p>
--	---	---------------------------------

Tableau cité par Nathalie Limat Letellier in Op.cit. p.41-42